

O SABER E O FAZER: PERSPECTIVAS DA ARTE NA CERÂMICA DE TRADIÇÃO POPULAR BRASILEIRA

KNOWING AND DOING: PERSPECTIVES OF ART IN CERAMICS OF BRAZILIAN POPULAR TRADITION

Thiago Francysco Rodrigues Cassiano ¹

Resumo: O presente estudo que tem sua conclusão durante o curso de pós-graduação do Mestrado Acadêmico em Educação – PPGE da Universidade Federal do Tocantins propõe-se a discutir os modos de produção da cerâmica de tradição nacional. Essa pesquisa se ampara em metodologia etnográfica (Braga, 1988) e referencia-se nos estudos em arte educação propostos por Guimarães (2018). Essa investigação apresentará uma discussão sobre a práxis etnocêntrica aplicada às manifestações da arte e cerâmica de tradição partindo dos pressupostos do filósofo italiano Luigi Pareyson (2001) e do antropólogo francês Lévi-Strauss (2008). Espera-se com essa investigação evidenciar a importância dos saberes e fazeres da cerâmica de tradição enquanto patrimônio da cultura brasileira.

Palavras-chave: Cerâmica Artesanal. Saberes Tradicionais. Arte de Tradição.

Abstract: The present study, which has its conclusion during the postgraduate course Academic Masters in Education – PPGE at the Federal University of Tocantins, proposes to discuss the ways of producing ceramics of national tradition. This research is based on ethnographic methodology (Braga, 1988) and is based on studies in art education proposed by Guimarães (2018). This investigation will present a discussion about the ethnocentric praxis applied to the manifestations of traditional art and ceramics based on the assumptions of the Italian philosopher Luigi Pareyson (2001) and the French anthropologist Lévi-Strauss (2008). It is hoped that this investigation will highlight the importance of knowledge and practices of traditional ceramics as a heritage of Brazilian culture.

Keywords: Handmade Ceramics. Traditional Knowledge. Traditional Art.

¹ Licenciado em Artes Visuais (pela UNIP), Licenciado em Teatro (pela UFT), Mestre em Educação (pela UFT). Atualmente é professor de Códigos e Linguagens – Artes e professor de Apoio à Tecnologia e Inovação – PROATEC na Secretária de Educação do Estado de São Paulo – SEDUC/SP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3933666032471999>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0502-4223>. E-mail: thiagocassiano@mail.uft.edu.br

Facetas iniciais: uma discussão sobre o fazer popular na arte-educação

A educação, enquanto área de conhecimento, deveria permear esferas para além da mencionada educação formal, e levar em consideração espaços e personalidades de sabedorias populares. Segundo Pádua (2012) a palavra formalidade tem origem no latim “formalitas” que significa “contorno, figura, aspecto”. Nessa investigação o entendimento de educação não-formal se ampara na óptica de Gohn (1999) citado por Falcão (2009, p. 18) em que a educação formal é a realizada nas escolas com conteúdo prévios, “grades” e direcionamentos específicos, em sua maioria heterogêneos, não levando em consideração a singularidade de cada sujeito.

Contrária a educação da formalidade, se estabelece a educação informal - aquela em que o sujeito aprende ao longo da sua vida por meio dos processos de socialização com a família, ancestrais, amigos, comunidade, entre outras. A educação contrária a forma carrega identidades e valores herdados de geração em geração por meio dos compartilhamentos de experiências, políticas, artísticas, culturais, sociais e subjetivas.

Partindo do lugar da educação sem formalidades que durante as mediações no curso de Metodologia do Ensino de Artes Visuais do curso de Educação do Campo: Habilitação em Códigos e Linguagens – Artes Visuais e Música da Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Arraias, ministrado pelo autor do artigo e das discussões sobre os atravessamentos com a arte erudita, arte popular e etnocentrismo e das análises desenvolvidas pelo autor da presente pesquisa sobre a práxis e poética do ceramista de tradição Renato da Silva Moura¹ que surgiram os pressupostos para o presente estudo.

Esta pesquisa tem sua conclusão em consonância com os estudos no curso de Mestrado Acadêmico em Educação PPGE/UFT – Universidade Federal do Tocantins com pesquisa associada ao Grupo de Pesquisa GEPEC/Minorias-CNPq, coordenado pelo professor pós-doutor José Damião Trindade Rocha (UFT) e ao Grupo de Pesquisa África-Brasil: Produção de Conhecimentos, Sociedade Civil, Desenvolvimento e Cidadania Global - UNILAB/CNPq - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, liderado pelo professor doutor Bas'ilele Malomalo (UNILAB). Grupos esses, que dentro de suas linhas de atuação, se propõe a pensar e discutir as produções de conhecimento por caminhos não hegemônicos.

Esse estudo se ampara em metodologia qualitativa (Ludke; André, 2008) e suas análises sobre os modos de produção da cerâmica de tradição serão aportadas predominante em método etnográfico (Braga, 1988). Suas fundamentações teóricas se estabelecem nas propostas em arte-educação e visualidades populares percorridas pela professora doutora Leda Maria de Barros Guimarães²(2018) da Universidade Federal de Goiás – UFG e as teorias sobre a práxis etnocêntrica na arte ancorada pelo do antropólogo Lévi-Strauss (2008) e pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (2001).

Lévi-Strauss (2008) afirma que a práxis etnocêntrica está fundada em antigas e sólidas bases psicológicas do homem e que surgem ao sermos expostos a uma situação de incômodo, desconforto ou mesmo de assombro. O antropólogo diz que a variedade de culturas raramente foi percebida pelos seres humanos como algo natural; em vez disso, tem sido frequentemente

1 Renato da Silva Moura, natural de Alagoas é artesão e artista popular multilinguagens residente no Estado do Tocantins a 20 anos onde formou-se em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Tocantins com pesquisa aplicada a cultura popular com orientação da professora doutora Daniela Rosante Gomes (UFT) e pós-graduado em Linguagens, Cultura, Educação e Tecnologias (UFT). Já foi representante do Tocantins no Conselho Nacional de Políticas Culturais, através da Setorial de Artesanato, em 2010 e 2015 e foi presidente do Conselho Municipal de Políticas Culturais na gestão de 2017 a 2019. Fonte: Conselho Nacional de Política Cultural. Disponível em: <https://cnpq.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/3/2019/08/RESULTADO-FINAL-DO-EDITAL-N%C2%BA-01-DE-09-DE-AGOSTO-DE-2019-ENTIDADES-E-CONSELHOS-DE-CULTURA.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2023.

2 Professora/pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG onde trabalha com formação docente nos cursos de Licenciatura presencial e a distância. Também é docente no PPG em Arte e Cultura Visual e do Profartes do Instituto Federal de Goiás. Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (1985), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Piauí (1995) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2005). Pós-doutorado na Universidade Complutense de Madrid. Criou e coordenou o curso de Licenciatura em Artes Visuais na modalidade EAD. Fonte Lattes. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?jsessionid=4D007E8E887537207693322BCA8D2FE2>. Acesso em: 17 mar. 2023.

considerada como uma aberração ou algo chocante, resultado das interações diretas ou indiretas entre as sociedades (Lévi-Strauss, 2008, p.17). O pensamento etnocêntrico nos leva a compreender as antigas sociedades europeias enquanto berço da civilização da humana e as demais sociedades enquanto barbaras, primitivas e não civilizadas.

“[...] Deste modo a antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega, (depois Greco-romana) sob o nome de bárbaro; em seguida, a civilização ocidental utilizou o termo de selvagem no mesmo sentido” (Lévi-Strauss, 2008, p.1). Strauss (2008) aprofundando-se com campo da linguagem reforça ainda que a palavra “[...] bárbaro se refira etimologicamente à confusão e à desarticulação do canto das aves opostas ao valor significante da linguagem humana; e selvagem, que significa da floresta, evoca também um gênero de vida animal, por oposição à cultura humana (Lévi-Strauss, 2008, p.1). Sendo assim, “[...] recusa-se, tanto num como noutro caso, a admitir a própria diversidade cultural; preferimos repetir da cultura tudo o que esteja conforme a norma sob a qual se vive” (Lévi-Strauss, 2008, p. 1).

Lévi-Strauss (2008) relata que a práxis etnocêntrica possui uma percepção jocosa e de inferioridade sobre as produções não eruditas. No campo da arte-educação, o silenciamento dos artistas e das obras de tradição tem sido o reflexo de um padrão estético sistêmico e que atende as ideologias etnocêntricas conforme exemplificações a seguir: Mesmo posterior ao advento do movimento Escola Nova (1950 - 1960), em pleno século XXI é possível constatar, estudantes do ensino fundamental “vestidos” de indígena em comemoração ao Dia dos Povos Indígenas (19 de abril). O mesmo ocorre com as comemorações do Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra (20 de novembro), onde constantemente os estudantes têm sido trajados com vestimentas e indumentárias da filosofia cosmológica africana reforçando estereótipos etnocêntricos e racistas.

Cassiano (2019) afirma que o educador, sobretudo o arte-educador, deve ser o profissional que media investigações acerca do fazer, pensar e construir estético nos espaços formais e informais, não apenas nas consideradas belas artes. Cassiano (2019) compreende o que arte-educador deve ressaltar a pluralidade que existe na arte e na cultura de um povo. O termo beaux-arts (belas-artes) é aplicado às chamadas “artes superiores”, de caráter não-utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas (Cultural, 2015).

Observa-se que o ensino de arte, cultura e processos estéticos na educação se distanciam das manifestações de tradições, ocasionando consequentemente a exclusão do seu próprio povo. O popular tem experiências e saberes que estão se restringindo apenas a terra-chão de nossas raízes e histórias uma vez que esses saberes e fazeres são potencialidade epistêmica e humana de um povo. Deste modo que a atuação na educação de um arte-educador fundado em uma formação plural e diversa se faz necessário (Cassiano, 2019).

O campo da arte e da cultura não devem ser pensadas como antítese ou de modo hierarquizado. A arte de tradição não possui característica inferior à arte erudita, ou ao contrário. O fazer artístico de tradição atua de modo não formal e singular que reflete um sistema de crenças. Nesse sentido, a professora doutora da Universidade de Boston, Ana Mae Barbosa (1991, p. 24), na relação erudito e popular propõe um trabalho em ambas as frentes no ensino de Arte/ Educação nas escolas brasileiras o ideal seria “[...] reforçar a herança artística e estética dos alunos com base em seu meio ambiente [...]”. Barbosa (1991) e Cassiano (2019) comungam sobre a necessidade de uma educação ampla e plural nas formações de docentes em arte-educação. Robustecendo o que aponta Barbosa (1991), o pesquisador em linguagem e estética visual Graham Chalmers (2005), diz que o hibridismo das culturas e das identidades são características do mundo contemporâneo. Junto às interferências e aos contatos com outras culturas, o fator tempo deve ser levado em consideração, pois a cultura não é imutável.

Por mais que o ensino de arte e cultura popular brasileira sejam temas fortemente discutido entre os arte educadores e na academia a exemplo da Federação de Arte/Educadores do Brasil -FAEB e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd em seus Grupo de Trabalho: GT06 – Educação Popular e GT24 – Educação e Arte, as produções e artistas de tradição, ainda carecem de reconhecimento e espaço no cenário artístico e educacional. Justaposto esse entendimento, esse estudo tem a pretensão de evidenciar a importância da presença de um professor de artes e suas narrativas que reconheça as potencialidades das artes visuais de tradição.

[...] Os primeiros esforços em qualificar e criar tipologias para as fases cerâmicas encontradas na Amazônia central foram empreendidos, na década de 60, pelo arqueólogo alemão Peter Hilbert (1968), que foi, junto com Mário Simões, um dos principais expoentes dos pressupostos teórico-interpretativos dos trabalhos de Betty Meggers e Clifford Evans na região Amazônica (Lima; Neves, 2011. p. 6).

A produção de cerâmica tradicional se fixa na soma de materiais inorgânicos, que passa pelo processo de secagem e queima em um forno de alta temperatura. No Brasil, encontra-se com maior facilidade a cerâmica vermelha que tem como base a argila. A cerâmica brasileira é reconhecida nacional e internacionalmente pelas peças marajoaras, desenvolvidas pelos moradores da Ilha de Marajó, no estado do Pará, Brasil.

Cerâmica, arte e cultura popular – entre conceito e poética

De acordo com Guimarães (2018, p. 44), o neologismo *folk-lore* (saber do povo) teve origem na Inglaterra em 1846. Nesse período a sabedoria popular era usualmente associada às designações “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Os primeiros interessados no estudo deste campo foram chamados antiquários, por supostamente relacionarem-se a algo antigo, do passado. Eles procuraram retratar os costumes populares ainda no século XVII, por meio de escritos cujas características perpassam “[...]o colecionismo, a classificação, o diletantismo e a valorização moral do popular” (Guimarães, 2018, p. 45). A formação de uma nova visão sobre os estudos da cultura popular se deve à fundação da *Folklore Society* em 1870 (século XIX) na Inglaterra, pois imbuídos de “um novo espírito”, as pessoas envolvidas neste processo procuraram “[...] definir o estudo das tradições populares como ciência, estabelecendo metodologias de pesquisa como a etnologia (descrição) evitando, assim, posturas diletantes e exóticas” (Guimarães, 2018, p. 45).

Nessa direção, Guimarães (2018, p. 45), menciona ainda que o avanço da industrialização e a modernização da sociedade brasileira ocorrida no século XIX (período romântico ou nacionalista romântico) foram fatores responsáveis pela busca de uma melhor sistematização do campo dos estudos populares, visto que “[...] a cultura folclórica sofria a ameaça de desaparecimento” em meio a essas transformações sócio-históricas. É nesse contexto a arte popular é resgatada das mãos do vulgo para obter um lugar nas coleções do homem de gosto (Burke *apud* Guimarães, 2018, p.45).

O movimento nacionalista romântico (século XXI) impulsionou uma percepção singular sobre os sujeitos e seus modos de atuação, onde a busca por uma identidade nacional passou a ser central nas produções em arte. No Brasil, Oswald de Andrade (1928) em seu manifesto antropofágico afirmou apenas a antropofagia nos conecta. Em termos sociais, econômicos e filosóficos. É a única lei universal. Uma expressão disfarçada de todos os individualismos, coletivismos, religiões e acordos de paz. Ser ou não ser Tupi, eis a questão (Andrade, 1928, p. 1).

Enquanto na Europa, os irmãos Grimm implementaram em suas obras a valorização dos mitos e da cultura alemã (antigo Condado de Hesse-Darmestádio, criado em 1567 e dissoluto em 1806). Contudo, nesse período em que as ideias sobre cultura popular e cultura erudita se alocaram em campos opostos do conhecimento.

A cultura erudita são as produções do campo da arte fincadas na pureza dos elementos estéticos de maior valor técnico. As produções eruditas possuem uma estrutura de investigação científica e se destinam a uma parcela específica da sociedade, os intelectuais e acadêmicos. Apesar das expressões culturais populares terem ganhado prestígio junto às classes mais altas da sociedade, a conotação de “povo” estava associada a algo “[...] natural, simples, inculto, instintivo, irracional, enraizado nas tradições e no solo da sua região”, como forma de traduzir a singularidade coletiva de uma nação” (Guimarães, 2018, p. 46).

O etnocentrismo tem sido simulacro por onde estudiosos e pesquisadores tem adentrado em espaços de cultura de tradição para desenvolverem suas pesquisas debruçado nos saberes e fazeres tradicionais, onde por vezes obstaculizam que as narrativas tradicionais sejam preferidas tal qual sua realidade. O processo de valoração das produções de tradição está imerso em um campo de

disputa onde o ineditismo do processo empírico por vezes sobrepõe o fazer ancestral. Lévi-Strauss (1976) diz que o pensamento mítico não aprisiona somente os acontecimentos e experiências e que “[...] ordena e reordena, incansavelmente, para lhes descobrir um sentido; é também libertador, pelo protesto feito contra a falta de sentido, com que a ciência estava, a princípio, resignada a transigir” (Lévi-Strauss, 1976, p. 43).

Nesse ponto, observe-se que seriam considerados “civilizados” ou dotados de saber aqueles que passaram por processos de educação formal. Os conhecimentos oriundos das camadas populares somente poderiam ser vistos como “primitivos”, “ingênuos” ou provenientes de “autodidatismo”. A educação formal era geralmente acessível às pessoas das classes mais altas da sociedade. A esse respeito, afirma Guimarães (2018, p. 45-47), que em sua concepção, os artistas populares não são ingênuos; eles possuem a capacidade de organizar seus pensamentos sobre sua própria criação. Além disso, questiono o conceito de autodidata, pois ninguém aprende de forma isolada. Sempre encontramos, nas histórias de artesãos e outros criadores, a influência de alguém que os inspirou, ensinou ou transmitiu algum conhecimento específico.

A opinião da autora chama a atenção para os processos de educação e construção do conhecimento ocorridos de modo informal, no cotidiano das pessoas. Esses processos são essenciais no contexto de ensino, aprendizagem e perpetuação da cerâmica, pois a argila é uma matéria-prima abundante na natureza. As suas formas de saber/fazer remontam aos primórdios da humanidade nas mais diferentes culturas. Por mais que hoje a cerâmica seja exaustivamente estudada acadêmica e cientificamente, é inegável o seu vínculo histórico com um saber/fazer primordial, cotidiano, assim como na construção informal do conhecimento, remanescentes do artesanato cerâmico de tradição:

[...] Para que a história da humanidade tenha andado tão intimamente ligada à da cerâmica, foi determinante a abundância e, acessibilidade da argila em quase todos os locais do planeta terra. Certamente que o homem, ao observar após a chuva, a marca das suas pegadas na argila, descobriu a sua plasticidade. Esta descoberta importante, permitiria observar a permanência da forma da pegada, mesmo com a secagem da argila pela ação do calor solar. Numa segunda fase, após ter feito involuntariamente uma fogueira sobre um bocado de argila moldada, verificava que a ação do fogo, além de consolidar a forma enrijecia-a definitivamente. Estava assim possibilitado o caminho para a execução dos mais variados vasos para guardar os alimentos. Segundo os estudos atuais, a cerâmica teria aparecido entre 15.000 - 10.000 anos a.C., no período neolítico (Canotilho, 2003, p. 13).

De acordo com o que Canotilho (2003) aponta no trecho acima, o descobrimento dos processos cerâmicos é bastante remoto e a presença da arte cerâmica nos mais diversos povos se deve à existência da argila enquanto matéria-prima ao longo de boa parte da extensão da superfície terrestre. Essa origem abundante do material sugere que a cerâmica agrega ressonâncias arqueológicas e antropológicas, como vestígios materiais de costumes e culturas ou como uma forma especial – imaterial – da criação humana, da construção de um saber/fazer, em certo sentido autônomo e singular. Para ilustrar trazemos à luz da discussão a produção artesanal de tradição de Renato Moura (2022) [Figura 1] [Figura 2] [Figura 3].

Figura 1. Cofrinho em formato de porquinho produzida em argila pilada à mão



Fonte: Moura (2022).

Figura 2. Chaleira decorativa produzida em argila pilada à mão



Fonte: Moura (2022).

Figura 3. Processo de mistura da argila e água com a utilização de misturador elétrico



Fonte: Moura (2022).

A cerâmica é uma arte presente nos costumes de diferentes povos. Segundo Guimarães (2018), no contexto do advento da cultura de massa, entre a Modernidade (segunda metade do século XIX e início do século XX) e o Modernismo (início na primeira metade do século XX), seria visto como a “camada rural” da sociedade, “fadada a desaparecer” (Guimarães, 2018, p. 47). A ideia de povo ou de popular sucederia a ideia de “massa”, tratando-se das pessoas que viriam a integrar – anonimamente, massivamente – os grandes aglomerados urbanos de forma que a “não cultura” das massas era vista como “vulgar, ligada ao entretenimento”.

O sentido de “cultura popular” ganha a conotação de “cultura de massa”, ou seja, “aquela que teria um caráter desinteressado”, ligado ao lazer, uma cultura considerada “inculta”, posta em paralelo com a ideia da existência de uma cultura “verdadeira”. Em síntese, “se para os românticos a cultura do povo estava ligada à ideia de autenticidade, enquanto a erudita representaria algo artificial, com o advento das massas, essa distinção é reelaborada em outras formas de polarizações, como por exemplo, a esfera culta e inculta” (Guimarães, 2018, p. 47).

Eis de onde surge a dificuldade de entendimento a respeito de uma cultura visual presente no cotidiano das pessoas, englobando, enquanto artes visuais, os mais diferentes tipos de imagens que povoam nossos hábitos do dia a dia. Pois, se as visualidades das massas urbanas, imbuídas de um aspecto de lazer, seriam incultas, restaria para a Arte, com “A” maiúsculo, a parte culta – ou literalmente “chata” – da vida, visto que se nela não deve haver lazer, que tipo de Arte seria essa a permanecer restrito ao universo de poucos doutos. É indubitável então que as permeações entre erudito e popular, incluindo-se aí os modos formal e informal de construção dos saberes e de uso ou fruição das artes, são uma discussão atual fundamental.

Daí, a cultura e a arte não das “massas”, mas dos “povos” não urbanos, também conhecidos como rurais ou do campo, colocam-se como interessantes polos de contraponto e de permeação em relação à cultura e à arte que são feitas e circulam nas grandes cidades. Considerar que a Arte está restrita às megalópoles ou às “Academias” (sejam as antigas ou as atuais) – na esteira de um processo histórico de desinstitucionalização ou autonomia dos processos artísticos – é um (ledo) engano, pois trata-se de desconsiderar ou excluir ao mesmo tempo boa parcela da população brasileira que se espalha pelos interiores dos Brasis.

Não há um só Brasil, como não há uma só megalópole, assim como também não há apenas um contexto campesino ou interiorano, há diversos níveis de construção humana, abarcando desde aspectos geográficos até os subjetivos, sobretudo, há permeações que se dão em escala global. Desse modo, as Artes também são muitas, não apenas uma, e devem ser para muitas pessoas, não para poucos reservados. Nesse contexto, a cerâmica encarna um símbolo e um modo de abertura das artes e culturas visuais, pois a sua abundância e as suas especificidades permitem

indistintamente abarcar muitas pessoas e contextos.

No Brasil, inúmeras fases se sucederam a busca pela constituição de uma identidade nacional, desde as conotações idílicas dos indígenas, enfatizados pelos românticos com as prerrogativas de miscigenação enquanto formação positiva de uma cultura mestiça, vista ora de forma negativa pelos adeptos de teorias pejorativas relacionadas às raças nos idos de 1870.

O modernismo foi um conjunto de movimentos das artes e cultura da primeira metade do século XX, que possuía um caráter de oposição a arte erudita e ao etnocentrismo, buscando assim uma renovação das artes a partir da realidade do povo brasileiro. Desde o caipira entendido como modo de vida ideal, portador da cultura nacional, também portador de atraso, inculto, inimigo do progresso, oscilando entre as figuras campesinas retratadas por Almeida Júnior e o simbolismo do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Oscilando entre a onda cultural da *belle époque* – tratando-se do afrancesamento da cultura brasileira, em voga no momento de transição entre os séculos XIX e XX – até a resistência oferecida pelos negros forros nesse contexto (GUIMARÃES, 2018, p. 47-51).

Todavia, este processo incomodava a onda de europeização – sobretudo afrancesamento – em voga, levando à reurbanização dos centros urbanos e à consequente migração dessas práticas culturais de resistência para as periferias. São as origens da cultura das favelas, singularmente retomada e valorizada nas telas de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, já no contexto do modernismo artístico brasileiro. Podemos considerar que na geração modernista na arte brasileira os modernistas propunham uma percepção ampla e sem juízo de valor sobre o Brasil, considerando os universos diversos em sua extensão. “[...] Um dos objetivos fundamentais do movimento modernista era, portanto, estruturar os meios que pudessem atender à coletivização, à democratização do saber, em um país onde esse saber era dividido em ‘erudito’ e ‘popular’” (Guimarães, 2018, p. 52).

Esta cisão do saber entre erudito e popular pelos modernistas, é um ponto importante de debate, especialmente para a área da cerâmica. A conotação popular que perpassa esse meio artístico leva-o frequentemente para o campo dos saberes tradicionais, embora os seus usos também estejam presentes em meio à chamada arte erudita, além de atender a outras utilidades da vida em sociedade. Cerâmica artesanal, cerâmica artística e cerâmica técnica (aplicada ou utilitária) são as três principais maneiras de se lidar com a área. Interessa-nos aqui a cerâmica artesanal, feita por remanescentes que perpetuam um saber/fazer tradicional ou uma “arte” popular.

A culinária, a religião, o modo de vestir, o próprio modo de falar e agir, além da música e das artes visuais, são todas formas de construção e perpetuação da chamada cultura popular ou dos costumes pautados na construção de uma identidade vinculada ao “chão” em que se vive. Nesse contexto, Santos e Silva (2016, p. 214) lembram que o artesanato em cerâmica é uma manifestação de arte popular criativa, conduzida por mãos talentosas, cuja aprendizagem se dá a partir da escola da vida, em que o aluno aprende sozinho ou com familiares a arte de fazer objeto. Este pensamento nos leva a considerar que a produção de peças artesanais em cerâmica exige esforço físico e intelectual, exercitando o corpo e a mente.

As artes – dentre elas, a cerâmica – devem ser fontes de humanidade e identidade. Guimarães (2018, p. 47) ao recuperar ideias de Ortiz (2001), lembra que o sentido de arte e cultura popular no Brasil esteve relacionado à busca da definição da nossa identidade entre fins do século XIX e inícios do XX, ou seja, no contexto de modernização das artes, período conhecido como Modernismo. Tratava-se de observar as manifestações da cultura popular como expressões autênticas do povo brasileiro ou gérmen de uma nacionalidade em formação em certo sentido livre das influências europeias.

Cerâmica popular – entre o saber, fazer e criar

A diferença entre o artista e o artesão diz respeito à inventividade, pois ao primeiro esteve sempre ligada a tarefa de unir concepção, criação e execução da obra de arte, enquanto ao segundo frequentemente associou-se mais a repetitividade da execução, em função da perpetuação de uma concepção/criação pregressa, consistindo então em um saber/fazer tradicional que se reitera. Destaque-se que ambos os propósitos são importantes, tanto o do artista que cria quanto o do artesão que perpetua. Não que o artesão jamais possa criar e o artista perpetuar, pois, é certo

que essas funções por vezes se entrecruzam, então o artista é também um artesão, enquanto o artesão é também artista. Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho (1730-1814), é um bom exemplo de personalidade em que se fundem as figuras do artista e do artesão. Ele é considerado um artista popular precursor, pois em suas conhecidas esculturas barrocas permanece a técnica do ofício aprendido com o pai, embora tenha construído também um sentido autoral, ou estilo particular, para as figuras que criou³.

A arte popular envolve, em geral, o conhecimento do povo inspirado nas tradições e todo o processo feito até chegar a uma peça escultórica exige esforço, paciência e dedicação. Mais do que isso, exige muitas vezes a sabedoria dos antepassados, no sentido de que os mais velhos usualmente vão repassando de geração em geração a partir da oralidade e da observação da prática os conhecimentos técnicos e criativos adquiridos. Por exemplo, pode haver pequenos detalhes que fazem a diferença para um melhor acabamento técnico do material trabalhado, detalhes conhecidos somente por aqueles que têm experimentado domínio sobre o que executam. Ensinados de pai para filho sucessivamente, tornando-se peculiaridades que permitem identificar as peças feitas por uma linhagem específica de artífices.

Não se trata do ensino de conhecimentos e habilidades em escolas, mas de uma formação ou mesmo de uma criatividade oriunda no e para o cotidiano, proveniente da imitação daqueles que possuem mais prática, ou seja, dos mais experientes ou mestres artesãos. Então, os objetos produzidos nesses termos são considerados arte popular por estarem relacionados às ações do dia a dia do povo e pelo fato de serem produzidos sem um ensino acadêmico em geral. São objetos produzidos para uso pessoal, visando suprir as necessidades das pessoas, além de objetos decorativos.

Na atualidade já não se tem muitos exemplos dessa formação artística cotidiana, não menos importante que a formal. É certo que muito artesanato é produzido ainda hoje, inclusive em cerâmica, mas as transformações socioculturais e sobretudo as transformações tecnológicas interferem nessas práticas. A cultura popular é constituída por uma diversidade de instrumentos e materiais que representam o homem e a sociedade na qual se insere, desse modo, as práticas artesanais vão se aperfeiçoando, com o auxílio de todo tipo de aparato contemporâneo. Os representantes populares, rurais do artesanato de tradição são raros e poucos, por isso podemos chamá-los de remanescentes, enquanto os artesãos da cidade são muitos.

[...] Neste advento do século XXI e só, aproximadamente passados 170 séculos, é que o homem compreendeu finalmente o virtuosismo da cerâmica como técnica artesanal - utilitária - artística. O velho artesão irá certamente acabar no final deste século (Canotilho, 2003, p. 18).

Nesta direção, Canotilho (2003, p. 18) afirma ainda que o artesanato em cerâmica “[...] aposta em sobreviver nas mãos do “artesão de cidade”, indivíduo possuidor de uma cultura urbana, culto, que confortavelmente cria objetos decorativos atuais, repetindo-os em número variável” (Canotilho, 2003, p. 18). Acrescente-se que esses produtos dos artesãos da cidade são, com frequência, vendidos pela internet, além de integrarem feiras organizadas unicamente para o seu comércio. Enquanto isso, o artesão campesino brasileiro – porque se há o artesão de cidade, há também o artesão de campo – permanece na sua criação/produção silenciosa inalterável, sua arte de fazer permanecer não é uma mera técnica, mas um dom do artista, como espírito, energia, aptidão, propensão ou jeito de saber/fazer.

A cerâmica tradicional é feita com finalidades objetivas e simples, englobando principalmente peças de uso doméstico e/ou decorativo, tais como recipientes para guardar alimentos, figuras de animais ou figuras humanas para enfeite, além de ícones religiosos que são frequentemente encontrados para venda em igrejas e feiras. Pode-se dizer que a originalidade ou a personalidade

3 Esse artista popular brasileiro era filho afro-diaspórico de escravizados e tinha apenas a educação primária. Seu pai, Manuel Francisco Lisboa, foi quem lhe ensinou a arte de esculpir, ainda na infância e aos poucos foi desenvolvendo suas técnicas com artistas da época, chegando a obter grande reconhecimento. Dentre seus trabalhos, destacam-se os doze profetas, que se encontram no Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas-MG; este conjunto de esculturas é formado por 66 imagens em madeira de cedro, foram feitas com pedra sabão.

dessas peças surge a partir do meio em que vive o artesão, estando estreitamente vinculada à sua capacidade técnica, ou seja, à capacidade de dominar a matéria e executar a sua arte e este ato criativo e executivo se dá em função de uma valorização da tradição e de sua identidade.

Muitos artesãos dedicam-se a produzir suas peças no tempo livre, por outro lado, há casos em que a dedicação ao artesanato acontece de forma integral. A renda daquelas pessoas depende apenas das peças que desenvolvem, vindo desse trabalho o sustento da família. Em qualquer nível ou nicho em que se produza o artesanato as construções identitárias e subjetividades permearão os processos, desde o ato de criação/produção até sua veiculação social.

O ato criativo e executivo concernente ao saber/fazer artesanal. Segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson, em sua obra *Os Problemas da Estética* (2001, p. 21), há três definições mais tradicionais da arte: como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras.

A respeito da arte como expressão, Pareyson (2001) afirma que está advém do contexto do Romantismo, pois o exprimir significaria a íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita, bem mais do que a adequação a um modelo ou a um cânone externo, num sentido imitativo, executivo. A arte enquanto conhecer é entendida:

[...]como visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizado é secundário, senão supérfluo, entendendo-a ora como a forma suprema, ora como a forma ínfima do conhecimento, mas em todo caso, como visão da realidade: ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática. [...]. Para certos artistas, a sua arte é o seu modo de conhecer, de interpretar o mundo, e até de fazer ciência, como em Leonardo (Pareyson, 2001, p. 22-23).

Para o filósofo, não seria o aspecto cognoscitivo da arte e tampouco o seu aspecto expressivo os responsáveis pelo diferencial da área. Conforme Pareyson, todas as operações humanas possuem natureza expressiva, de forma que entender a arte como expressão de sentimento ou como linguagem expressiva não esgota a essência do artístico. Da mesma forma, outras operações humanas também têm aspecto cognoscitivo quando um artista situa sua arte como seu modo de conhecer, está nos dizendo que a arte “[...] ocupa o lugar ou assume as funções de outras atividades do espírito humano, isto é, de ciência, de filosofia, ou de religião, ou de moralidade, sem, por isso, deixar de ser arte” (Pareyson, 2001, p. 24).

Pareyson (2001, p. 22-25) menciona que o fazer é a base sobre a qual se edificam as outras duas concepções; fazer, exprimir e conhecer “[...] colhem caracteres essenciais da arte, enquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas”. O filósofo enfatiza ainda que “[...] todas as atividades humanas têm um lado executivo e realizativo”, mas o fazer da arte possui um diferencial, “[...] é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, [...], o simples fazer não basta para definir sua essência”.

Pareyson (2001, p. 26) procura chamar a atenção para o fato de que a arte apenas se concretiza no próprio ato do fazer; e “[...] concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la”. Poderíamos muito facilmente questionar essas ideias ao lembrarmos que, sim, inúmeras obras de arte são concretizadas a partir de projetos, mas, teoricamente, o que o filósofo procura nos dizer é que a obra de arte efetivamente acontece em seu fazer, ou “formar”, momento em que fatores – como a expressão e o conhecimento – operam juntos e então processos se transformam.

A cerâmica de tradição trata-se justamente do processo de práxis, do acontecimento que ocorre no “fazer fazendo” (Pareyson, 2001). O artista de tradição implica a argila seu devir criativo amparado por sua percepção estética e subjetiva do mundo. O percurso pelo qual a obra segue, mesmo que planejado de antemão, pode seguir caminhos aleatórios, contrário a uma produção em fabril em larga escala. Mesmo que o ceramista de tradição desenvolva uma quantidade elevada da mesma peça, o processo artesanal implica a cada peça um fator de exclusividade. Fatores diversos (climáticos, dos modos de produção e subjetivos) interferem no resultado da peça.

O ceramista de tradição Renato da Silva Moura menciona que por vezes a consciência do que foi produzido ocorre somente após a finalização da peça. O artesão narra que o processo de criação em cerâmica atua de modo autônomo amparado na poética criativa, onde os caminhos da criação são ditados durante a própria execução da peça.

Entre a arte e o trabalho, o artesão não meramente opera técnicas, ele resgata o sentido da *tékhnē*. Heidegger (2001, p. 138-139) afirma que, para os gregos, “*tékhnē*” não se refere simplesmente à arte ou artesanato, mas sim ao ato de manifestar algo como tal, de uma certa maneira, dentro dos limites do que já é conhecido ou estabelecido. Eles concebem a “*tékhnē*”, ou produção, como o ato de trazer à luz algo que já está presente.

Produzir uma peça de cerâmica no contexto da arte popular envolve um deixar aparecer constante, em que séries de objetos ganham cotidianamente forma e existência. Entre o existir e o sobreviver, o artesão ceramista não apenas opera a existência das peças, o revela das formas, opera o seu próprio existir ou perpetuar por meio de seu fazer/saber/expressar e na grande maioria das vezes sobrevive de seu trabalho.

Considerações finais

O presente estudo se propôs a discutir os modos de produção da arte cerâmica e de tradição, e constatou a existência de elitismo cultural operado pela práxis etnocêntrica que menospreza e coloca as culturas e produções em arte tradicional no limbo da compreensão estética em espaços de construção de saberes e fazeres eruditos e acadêmicos (Lévi-Strauss, 2008). O estudo evidenciou a necessidade da formação e atuação de profissionais da arte-educação pautada em preceitos plurais e que valorize as culturas locais como parte do arcabouço artístico do país, resultando em uma docência em arte-educação que contemple as manifestações de tradição enquanto potência da cultura e estética nacional.

Nessa direção, a subalternização que os processos de tradição vêm sofrendo pelo eruditismo artístico, funda-se em ideologias etnocêntricas e hegemônicas que desconsideram os processos ancestrais da arte de tradição. O estudo comprovou a existência de caráter singular nos processos cerâmicos de tradição que resultam peças exclusivas e a figura do artesão de tradição enquanto relicário de saberes e fazeres ancestrais de um povo (Pareyson, 2001). Comprovou-se que a produção de cerâmica de tradição está fundada em preceitos poéticos e singulares onde a obra acontece por meio de fenômeno implicado do contato entre o artesão e matéria, de modo a constatar na prática o processo do “fazer fazendo” mencionado por Pareyson (2001) no processo cerâmico do artista de tradição Renato da Silva Moura (2019).

Os espaços destinados ao estudo e apreciação das artes no Brasil tem sido ocupado sistematicamente pela comunidade intelectual que em suma é composta por concepções hegemônicas e etnocêntricas o que justifica a escrita do presente artigo. Este estudo finaliza-se reforçando a importância das produções cerâmicas de tradição nos processos de construção de saberes e fazeres nacionais e evidencia a necessidade de maior atenção a essas produções que tem sido negligenciada pelo etnocentrismo. Por tanto, as últimas considerações deste estudo são aportadas pelo mestre da cultura popular e poeta de tradição Patativa do Assaré (2006):

A terra é um bem comum
Que pertence a cada um.
Com o seu poder além,
Deus fez a grande Natura
Mas não passou escritura
Da terra para ninguém.

Se a terra foi Deus quem fez,
Se é obra da criação,
Deve cada camponês
Ter uma faixa de chão.

Quando um agregado solta

O seu grito de revolta,
Tem razão de reclamar.
Não há maior padecer
Do que um camponês viver
Sem terra pra trabalhar.

O grande latifundiário,
Egoísta e usurário,
Da terra toda se apossa
Causando crises fatais
Porém nas leis naturais
Sabemos que a terra é nossa.

(Assaré,2006)⁴

Agradecimentos

À professora especialista Sandra Gonçalves do Nascimento pela cuidadosa revisão e ao mestre da cultura popular Renato da Silva Moura por sua trajetória no campo das artes de tradição que impulsionaram o desenvolvimento do presente estudo.

Referências

ANDRADE, Oswald. de. O manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, n. 1, p. 3. 1928. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf. Acesso em: 23 abr. 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BRAGA, C.M.L. A etnometodologia como recurso metodológico na análise sociológica. **Ci. Cult.**, v.40, n.10, p.957-66, out., 1988

BRASIL, Diretórios dos Grupos de Pesquisa no. **Grupo de Pesquisa GEPEC/Minorias-CNPq** Disponível em: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/195137. Acesso em: 09 maio 2023.

BRASIL, Diretórios dos Grupos de Pesquisa no. **Grupo de Pesquisa África-Brasil**: Produção de Conhecimentos, Sociedade Civil, Desenvolvimento e Cidadania Global - UNILAB/CNPq - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Disponível em: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/184285. Acesso em: 09 maio 2023.

CASSIANO, Thiago Francysco Rodrigues. **Emancipação e Autonomia no Ensino de Arte e na Formação de Professores**: A Escuta e a Partilha Sensível na Perspectiva de Rancière. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso – Colegiado de Licenciatura em Teatro, Universidade Federal do Tocantins - UFT, Palmas – Tocantins, 2019.

CANOTILHO, Maria Helena Pires César. **Processo de cozedura em cerâmica**. Portugal: Instituto Politécnico de Bragança, 2003. Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/203>. Acesso em: 12 mar. 2024

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo Perspect.**, São Paulo, v. 15, n. 2. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/VNzdj3bndNsGT3mHhwg5krk/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 30 set. 2023.

4 ASSARÉ, Patativa do. A terra é nossa. In. Portella, Cláudio. *Melhores Poemas Patativa do Assaré*: seleção e prefácio: Global Editora. 2006.

CHALMERS, G. Seis anos depois de celebrando o pluralismo: transculturas visuais, educação e multiculturalismo crítico. In: BARBOSA, A.M.T.B. **Revista Digital Art&**, v. 11. n. 15 nov. 2014. São Paulo: Cortez, 2005. p.245-263.

CULTURAL. Enciclopédia Itaú. **Beaux-Arts**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>. Acesso em: 17 abril 2023.

DEPUTADOS, Câmara dos. **Lei Nº 14.402, de 8 de julho de 2022**. Institui o Dia dos Povos Indígenas e revoga o Decreto-Lei nº 5.540, de 2 de junho de 1943. Disponível em: Portal da Câmara dos Deputados (camara.leg.br). Acesso em: 17 mar. 2023.

FALCÃO, Andréa. Museu e escola: educação formal e não-formal. *BRASIL: Coleção Salto para o Futuro*. v.19, n. 3 maio 2009. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012191.pdf> Acesso em: 24 set. 2023

FERNANDES, Alcione Marques. **Louceiras de Arraias: do olhar etnomatemático à ecologia de saberes na Universidade Federal do Tocantins**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/21123/1/2016_AlcioneMarquesFernandes.pdf Acesso em: 5 ago.2023.

FLICK, Uwe. **Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes**. Porto Alegre: Penso, 2013.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. Erudito versus popular – apontamentos históricos de uma peleja. In: SILVA, Hertha Tatiely ; GUERSON, Milena. (orgs.). **Artes Visuais na Educação do Campo: contextos, tramas e conexões**. Palmas: EdUFT, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LÉVI-STRAUSS, C. **Raça em História**. Lisboa: Editorial Presença, 2008.

LIMA, Helena Pinto.; NEVES, Eduardo Góes. Cerâmicas da Tradição Borda Incisa/Batracoide na Amazônia Central. **R. Museu Arq. Etn.**, São Paulo, n. 21, p. 205-230, 2011.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: E.P.U, 2012.

MATTAR, Sumaya. Shoko e Izabel, da semente da terra: apontamentos sobre o ensino de arte a partir da aprendizagem artesanal da cerâmica. In: SILVA, Hertha Tatiely; GUERSON, Milena. (orgs.). **Artes Visuais na Educação do Campo: contextos, tramas e conexões**. Palmas: EdUFT, 2018.

MENEZES, R. R.; NEVES, G. A.; FERREIRA, H. C. Argilas plásticas do tipo Ball Clay. **Revista Eletrônica de Materiais e Processos**, v. 9, n. 3. 2014. Disponível em: <http://www2.ufcg.edu.br/revista-remap/index.php/REMAP/article/view/452/331>. Acesso em 12 out. 2023.

PÁDUA, Sérgio. Origem da palavra “formalidade”. In: **Origem da Palavra**. 2021. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/formal/> . Acesso em: 17 mar. 2023.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

REPÚBLICA, Presidência da. **LEI Nº 12.519, DE 10 DE NOVEMBRO DE 2011**. Institui o Dia Nacional De Zumbi e da Consciência Negra. Disponível em: Base Legislação da Presidência da República - Lei

nº 12.519 de 10 de novembro de 2011 (presidencia.gov.br) . Acesso em: 17 mar. 2023.

SANTOS, Jean Carlos Vieira . SILVA, João Albino. Arte popular criativa e turismo cultural na cidade de Loulé (Algarve/Portugal). **Revista Brasileira de Pesquisa e Turismo**. São Paulo, v.10, n-2, mai./ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbtur/a/p3KpZvpMwrs5tZ4C4nZBrHS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 24 mar. 2023.