

**CERÂMICA E ARTE POPULAR:
ASSUNTO DA ARTE OU DOS ESTUDOS SOCIAIS?**

**CERAMICS AND FOLK ART:
A MATTER OF ART OR SOCIAL STUDIES?**

Mariana de Araujo Alves da Silva / UNESP

RESUMO

O artigo propõe uma aproximação ao termo “arte popular”, compreendendo-o como conceito complexo ao campo da arte. O curador e crítico de arte Ticio Escobar identifica o termo como teoricamente híbrido, de maneira que suas partes não possuem território comum de interpretação. A partir do conceito de campo proposto por Pierre Bourdieu, observaremos as possibilidades de aproximação e de afastamento dos termos “arte” e “popular”, identificando diferentes perspectivas para se relacionar com os estudos sobre o tema. O assunto da cerâmica nas artes é proposto como ponto central para a discussão.

PALAVRAS-CHAVE: arte popular; cerâmica; estética; cultura; campo.

ABSTRACT

This article proposes an approach to the term “folk art”, understanding it as a complex concept in the art field. The curator and art critic Ticio Escobar identifies the term as theoretically hybrid, as its parts have no common territory of interpretation. From the field concept proposed by Pierre Bourdieu, we will observe the possibilities of approaching and divergence between the terms “art” and “folk” (portuguese: popular), identifying different perspectives to understand this theme. The subject of ceramics in arts is proposed as the central point for the discussion.

KEYWORDS: folk art; ceramics; aesthetics; culture; field.

Introdução

A arte enquanto meio de conhecer o mundo e campo de produção de conhecimento compartilha das diversas áreas científicas conceitos e paradigmas. Ao observarmos a produção artística contemporânea, rica e diversa em formatos de apresentação e temas discutidos, podemos ter a falsa ideia de que alguns paradigmas obsoletos já estão sobrepujados. Basta um breve mergulho em algumas áreas do campo das artes para logo perceber que algumas dessas ultrapassadas ideias ainda persistem, agarradas a um modelo científico baseado em grandes diferenças estruturais da sociedade ocidental e globalizada na qual vivemos. Este texto propõe uma aproximação a um desses conceitos complexos ao campo da arte: a arte popular. De acordo com o curador e crítico de arte Ticio Escobar, o termo “arte popular” é teoricamente híbrido, pois “arte” vem do campo da estética e “popular” vem do campo das ciências sociais; isso lhe conferiria um sentido apátrida, não havendo território comum onde as partes do termo possam se submeter aos mesmos códigos de interpretação. Uma das primeiras experiências ao nos aproximarmos dos estudos de arte popular é perceber uma inversão de importância de sentidos em relação à ordem de aparição dos termos, isto é, o popular (social) vem antes da arte (estética). Neste texto, discutiremos algumas questões de destaque nos atuais estudos sobre o tema.

O campo da arte popular

O livro *Arte Popular e Dominação*, publicado em 1978, aborda a arte popular do contexto pernambucano da época, identificando movimentos e esforços de intelectuais nordestinos em fazer com que esta ocupasse um lugar de mais prestígio e importância para além de “adorno de madame” ou “assunto para folclorista pesquisar”. Se esta era uma preocupação dos intelectuais, trabalhadores da cultura e universitários na década de 1970, pode-se dizer que ainda nos aflige o mesmo pensamento. O problema não está no objeto de arte popular tornar-se adorno ou tema de pesquisa, mas para que não seja apenas isso, é preciso tensionar conceitos, questionando um ciclo de consumo já estabelecido, que favorece uns e mantém outros em um lugar subalterno. Ainda acerca do contexto pernambucano, visitando hoje o Centro de Artesanato no Marco Zero de Recife, podemos assistir a um vídeo sobre a Fenearte¹, mostrando a trajetória de sucesso de alguns artistas do povo participantes da feira e expositores no centro. No entanto, sabemos ser

SILVA, Mariana. Cerâmica e arte popular: assunto da arte ou dos estudos sociais?, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.444-457.

exatamente esta a dourada fabulação oferecida pelo sistema capitalista no qual vivemos. Mário Pedrosa considera o artista famoso o maior fetiche da sociedade burguesa, uma vez que a arte culta é um aparelho ideológico burguês, afirmando: “[...]ideias como “o criador”, “o artista”, valores da sociedade burguesa, são vinculadas diretamente à ideia de êxito e de triunfo do indivíduo.” Complementa dizendo: “ “O artista” só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, apenas um artesão.” (PEDROSA, 1995, p.321).

Em 1980, a publicação do livro *O Reinado da Lua* foi importante ao reunir uma ampla gama de artistas populares, demonstrando assim como o gosto estético e o rigor técnico fluíam para além das barreiras impostas pelo circuito de arte oficial. Apresentando a produção de arte popular do nordeste brasileiro – região ainda forte em suas raízes ancestrais, que preserva muitas manifestações culturais tradicionais –, a obra aborda a legitimação da arte popular como uma estratégia do mercado de arte. Dessa forma, exclui-se a força e a importância da comunidade produtora local. O nicho da arte popular é criado como abrigo a um determinado tipo de produção artística e, ao mesmo tempo, o encerra ali, como um tipo de arte menor (COIMBRA, 2010).

É interessante pensar nas fronteiras-encontros. Em nossos tempos, assistimos à queda de diversos paradigmas das mais variadas áreas de conhecimento. Pretende-se então um exercício, no qual pensaremos a dicotomia arte culta/arte popular para além de sua já posta oposição, refletindo sobre as informações que os termos trazem consigo. Em uma conferência organizada no ano de 1997 pelo grupo *Sciences en Questions*, no Instituto Nacional da Pesquisa Agrônômica (INRA) em Paris – França, Pierre Bourdieu discutiu questões relativas aos usos sociais dentro e a partir do campo científico. Nos relacionaremos com a noção de campo tratada por Bourdieu nesta conferência para traçarmos uma análise sobre o hibridismo proposto por Ticio Escobar relativo ao termo arte popular.

Bourdieu (2004) indica que o campo é um universo intermediário relativamente autônomo entre dois polos distanciados. Em nossa análise, admitiremos como polos “arte” (campo estético) e “popular” (campo social). O campo possui certa autonomia na medida em que pode praticar a “refração”, isto é, retraduz sob uma forma específica as pressões ou demandas externas do macrocosmo no qual está

inserido. Sua autonomia é posta em prática a partir de seus agentes, cuja posição ocupada no campo é o que determina o que podem ou não fazer em relação às retraduições.

Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos “de onde ele fala”. (BOURDIEU, 2004, p.23-24)

O lugar de onde o agente fala demonstra a estrutura determinada pela distribuição de capital científico em um momento específico, de modo que o conhecimento ocupa um tempo, um espaço e uma condição singular. Cada campo constitui sua forma específica de capital.

Nos estudos sobre arte popular, é fundamental observar cuidadosamente este universo que se forma entre polos distanciados. A arte popular desafia as análises traçadas a partir da estética, mas não consegue ser abarcada totalmente pelos estudos sociais. Cria-se então um campo autônomo entre a arte erudita e as questões sociais, com seus próprios agentes, isto é, seus artistas/artesãos populares e o mercado artístico que os rodeia. Seu macrocosmo é a organização da sociedade ocidental globalizada: seus valores, ideais, crenças. Para entender melhor este campo, deitamos um olhar pormenorizado sobre seus principais agentes, buscando compreender as relações de poder e o tipo de capital com o qual cada um joga este jogo. Canclini sugere:

A complementaridade de ambos os enfoques implica que a análise sociológica de um processo artístico deve operar em dois níveis. Por um lado, examinará a arte como caracterização ideológica; como aparecem cenificados num quadro os conflitos sociais, que classes estão representadas, como são usados os procedimentos formais para sugerir a perspectiva de uma delas; nesse sentido, a relação se realiza entre a realidade social e sua representação ideal. Por outro lado, vincular-se-á a estrutura social à estrutura do terreno artístico, entendendo-se como terreno artístico as relações sociais e materiais que os artistas mantêm com os demais componentes do processo estético: os meios de produção (materiais, procedimentos) e as relações sociais de produção (com o público, os *marchands*, os críticos, a censura, etc.). (CANCLINI, 1979, p.57)

A análise sociológica é um ponto importante, entretanto, o macrocosmo no qual estamos inseridos hoje nos impele a ir além, confrontando conceitos estéticos.

A cerâmica na arte

A cerâmica apresenta-se como matéria que registrou sólidos símbolos ao longo da história da humanidade. O período neolítico foi marcado pelas mais diversas representações de deusas da fertilidade em pedra e argila, delineando uma íntima e indissociável relação entre o humano e a natureza.² A humanidade descobriu e desenvolveu novos materiais, e a cerâmica foi deixando a situação de matéria fundamental do fazer humano e pode participar de campos dos quais jamais dissociou-se filosoficamente. Assim, surge também como uma das linguagens artísticas. Contudo, com o desenvolvimento de outros materiais nas artes, como os metais, o barro comumente assume o lugar do experimento. Um artista culto/ocidental/do circuito oficial de arte quando utiliza a argila, por muitas vezes nem chega a queimá-la para transmutá-la em cerâmica; usa a argila como meio plástico para chegar a uma peça mais elaborada, como um trabalho em fundição. Em outros casos, quando chega a queimar essa argila, produzindo cerâmica, pode ter sua poética associada e cerceada à ideia do movimento *Arts and Crafts*.³ A crítica do circuito oficial entende a cerâmica como material menos nobre, pois é associada ao trabalho de artesãos e artistas populares. Assim, enquanto facilmente pensamos em artistas que utilizam somente a pintura como meio expressivo de seu trabalho, podemos nos indagar por um longo tempo quando a ideia é pinçar artistas – reconhecidos do circuito de arte oficial – que utilizam somente argila e/ou cerâmica como material de expressão.

Entretanto, o barro nunca abandonou totalmente sua aura simbólica e mítica primordial. Como exemplo, observamos que no Brasil, muitos objetos produzidos em contextos indígenas ainda mantêm alguma relação com o plano do espírito; relação esta que também não foi de todo abandonada pelos artistas/artesãos populares. Tal situação oferece mais um contraponto: a arte pode ter função? O cotidiano é um emaranhado de relações estéticas e funcionais. O pensamento ocidental tende a separar uma ideia da outra, mas o cotidiano prega peças, gerando experiências estéticas onde só deveria haver função, e o contrário também sendo válido. Canclini comenta:

SILVA, Mariana. Cerâmica e arte popular: assunto da arte ou dos estudos sociais?, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.444-457.

O que chamamos arte não é apenas aquilo que culmina em grandes obras, mas um espaço onde a sociedade realiza sua produção visual. É nesse sentido amplo que o trabalho artístico, sua circulação e seu consumo configuram um lugar apropriado para compreender as classificações segundo as quais se organiza o social. (CANCLINI, 2015, p.246)

Nas comunidades artesãs, arte é sobretudo trabalho. Essa relação funcional oferece um retrato bastante claro de quem são os sujeitos que as compõem, sendo basicamente: agricultores, pescadores, camponeses, comunidades tradicionais como indígenas e quilombolas, mulheres e homens de classes sociais mais baixas. Enquanto esses sujeitos produzem artesanato e arte popular, o artista branco de classe média/alta devidamente instruído nos códigos da arte culta justifica a diferença entre os valores monetários movimentados por ele e pelos artesãos/artistas populares, sob o argumento de que o ofício do artesão é "menor" e não exige "criatividade", recurso indispensável ao trabalho artístico. Canclini exemplifica esta ideia, dizendo:

[...] os artistas populares ficam reduzidos ao "prático-pitoresco", são incapazes de pensar um significado diferente do transmitido e usado habitualmente pela comunidade, enquanto o artista "culto" é um solitário cuja primeira felicidade é a de satisfazer-se graças a sua própria criação. (CANCLINI, 2015, p.243)

Mário Pedrosa desmonta esse argumento:

[...] a arte erudita reivindica para si toda a criatividade humana, convertendo toda obra em arte burguesa – até mesmo as provenientes de sociedades pré ou não-capitalistas (inclusive as que nasceram como "artesanais") – na medida em que transforma esses objetos em valores de troca. (PEDROSA, 1995, p.323)

O ciclo vicioso que mantém este jogo tem imensa responsabilidade nos museus, galerias e espaços expositivos que não compreendem sua função na ciranda mercadológica da arte. Canclini, em *Culturas Híbridas*, propõe a necessidade de "um novo tipo de investigação que reconceitualize [retraduza] as transformações globais do mercado simbólico, levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências" (2015, p.245).

Um aguçado olhar antropológico liberto da concepção ocidental globalizada de ideias já tão bem construídas, como natureza, cultura, sociedade, pode ser uma das

chaves para pensar novos conceitos que sirvam aos estudos de arte popular. Os artistas/artesãos populares, ao trabalharem seus materiais e ideias,

[...] jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente. (CANCLINI, 2015, p.243-244)

Ao desenvolverem seus trabalhos, os artistas/artesãos populares estão lidando com símbolos; pensando e produzindo seu próprio mundo, trabalhando com as informações que os fazem ser quem e como são.

Arte, cerâmica e tradição artesanal

A tradição artesanal vive sob a linha tênue de uma iminente extinção. O macrocosmo capitalista pesa sobre os modos de viver e produzir distintos dos seus. Por mais esforços que o campo da arte popular faça para se reinventar e retraduzir as pressões externas, boa parte é engolida sem maiores protestos. É comum observar entre os ceramistas da tradição popular e/ou étnica, a seguinte sentença: “os jovens não querem mais fazer, nós vamos morrer e não tem quem faça”. Consideremos a seguinte situação: uma comunidade artesã faz potes para água, moringas e filtros de barro. Todos na comunidade têm seus potes, quartinhas e filtros, bem como nas localidades próximas. Não há uma grande demanda em produzir essas peças, uma vez que todos os que de fato necessitam delas, já as possuem. Não existem mais compradores de cidades maiores e mais distantes para levar esses objetos para os grandes centros. As peças têm cada vez menos saída e seu preço está cada vez mais barato. Além disso, outra situação se apresenta: muitos já utilizam filtros industrializados acoplados às saídas de água encanada, opção bastante plausível já que agora é possível ter o "luxo" de canos de água e esgoto cortando o esqueleto da casa. Os artesãos mais velhos, que sempre seguiram o ofício do barro, já não sobrevivem do dinheiro recebido por este trabalho. Os mais jovens, observando a condição imposta, sabem que se querem ganhar um pouco mais, precisam buscar outros trabalhos além do artesanato, talvez até sair do contexto da comunidade e ir aos grandes centros. Assim, a tradição artesanal vai deixando de existir.

Nas pesquisas que venho desenvolvendo sobre o tema desde 2015, essa foi uma fala comum a todos os entrevistados.⁴ Valdete da Silva, louceira Kariri-Xocó de Alagoas, compartilhou:

É isso que me dói. Eu tô com sessenta anos e isso dói dentro de mim. O jovem de lá [da aldeia Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio/Alagoas] não quer aprender. Lá para cima da minha casa tem quatro louceiras, comigo, cá embaixo, cinco. Naquele tempo da minha mãe, era muita louceira, porque nós sobrevivíamos só do barro. A gente tinha aqueles cambistas para vender, que iam lá e compravam de muito. Esses cambistas todos morreram. E aí os velhos foram se aposentando, foi aparecendo uma “bolsa família”, e aí as velhas [louceiras] também foram descansando, e muitas morreram. Morreram quase todas, hoje só tem a segunda remessa de louceiras: tudo filha, neta, mas muitas não sabem. Hoje elas só querem estudar, só querem estar no celular, então não tem muita. Muitos [jovens] já estão saindo para trabalhar fora da aldeia. Agora, eu mesma, minha filha, fico doente de ter a idade que eu já tenho e não ter gente para fazer [cerâmica]. Eu tenho uma neta e uma filha, minha neta vive comigo. Ela estuda. Mas eu digo para ela: “Mulher, venha fazer pote!”, e ela me responde: “Não sei, não, Dé.” Aí eu não chamo mais. SILVA, Valdete. *Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva*. Campinas – São Paulo, 07/05/2017.

Na fala de Valdete, podemos acompanhar alguns movimentos externos impostos ao seu fazer artesanal. Conta que no passado, ela e as outras louceiras tinham sua renda baseada na venda das cerâmicas. A maioria dessas peças era utilitária. Apesar do caráter funcional, a técnica e a estética das peças é objeto de empenho de rigor, onde está a perpetuação da tradição. A cerâmica feita no contexto de Valdete ainda enfrenta uma outra questão crucial. As louceiras Kariri-Xocó fazem parte da aldeia multiétnica de mesmo nome, que enfrenta disputas pelo reconhecimento da demarcação de suas terras na região da foz do rio São Francisco, em Alagoas. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro comenta que para a sociedade estabelecida de acordo com a lógica do capital financeiro, o “estado indígena” não faz sentido, uma vez que não produz riqueza e não movimenta a economia. Este “estado” é considerado primitivo e os povos indígenas são levados a abandonar seu modo de vida para tornar-se “plenos cidadãos brasileiros”. Todavia, assumir a dita “cidadania”, está muito mais próximo de tornar o indígena um sujeito marginalizado do que elucidá-lo sobre seus direitos e deveres (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p.130-161).

Retornando à observação das formas cerâmicas trabalhadas no contexto tradicional, Herbert Read, ainda sob uma concepção classicizante das artes, comenta:

A cerâmica é simultaneamente a mais simples e a mais difícil de todas as artes. A mais simples por ser a mais elementar; a mais difícil por ser a mais abstrata. Historicamente, situa-se entre as primeiras artes. Os primeiros vasos formavam-se à mão empregando a argila crua extraída do chão, secando-se os vasos ao sol e depois ao vento. Mesmo nesse estado, antes de poder o homem escrever, antes de ter literatura ou mesmo religião, já possuía esta arte e os vasos então produzidos ainda nos tocam pela forma expressiva. Depois de descoberto o fogo, o homem aprendeu a fazer vasilhas duras e resistentes; e uma vez inventada a roda, quando foi possível ao oleiro juntar ritmo e movimento ascendente aos conceitos que tinha da forma, conseguiram-se todos os elementos essenciais da mais abstrata das artes. Desenvolveu-se essa arte a partir das origens humildes até que, no quinto século a.C., se tornou a arte representativa da raça mais sensível e mais intelectual que o mundo conheceu até hoje. Um vaso grego constitui tipo de toda a harmonia clássica. [...] O vaso grego é a harmonia estática, mas o vaso chinês, logo que livre das influências impostas por outras culturas e outras técnicas, atinge harmonia dinâmica; não é tão só relação de números, mas também movimento vivo. Não é cristal, mas flor.

Os tipos perfeitos da cerâmica têm correspondentes em outras terras: no Peru e no México, na Inglaterra medieval e na Espanha, na Itália da Renascença, na Alemanha do século XVIII – de fato, a arte é tão fundamental, tão ligada às necessidades elementares da civilização, que a alma nacional tem de achar expressão própria nesse meio. Julgue-se a arte de um país, a delicadeza da sua sensibilidade, pela cerâmica respectiva; é pedra de toque segura. A cerâmica é arte pura; arte livre de qualquer intenção imitadora. A escultura, com a qual se relaciona mais de perto, teve desde o começo intenção imitadora e talvez seja, nesse sentido, menos livre para a expressão da vontade de formar do que a cerâmica; esta é a arte plástica na essência mais abstrata. (READ, 1978, p.32-33)

Read promove o encontro do campo estético com o campo social, e analisa a cerâmica com os meios oferecidos pela arte erudita. Foi curador no *Victoria and Albert Museum* em Londres entre os anos 1922-1931, e esteve em contato com uma ampla gama de peças cerâmicas desde a antiguidade até seu tempo. Sua sensibilidade ao compreender o papel desempenhado pela matéria barro na formação do homem nos encara com a afirmação categórica: “A cerâmica é arte pura”. Seu senso estético compreende a forma cerâmica como movimento primordial, intenção inovadora e forma livre. Embora Read tenha um “lugar de onde fala” bastante delineado, o que ele propõe tem sentido universal. Ao acessar ideias como “sensibilidade”, “liberdade expressiva” e “abstração”, nos desata do difícil nó

que puxa [mais] a corda da cerâmica para o campo social. Cerâmica é forma, arte liberta da imitação da realidade, e por isso, potencial de toda experiência estética.

Até este momento, como esqueleto básico de nossa análise, definimos o hibridismo da arte popular proposto por Ticio Escobar, trabalhamos com a ideia de campo de Pierre Bourdieu e tomamos as considerações de Néstor García Canclini sobre o estado de criação dos artistas/artesãos populares. Considerando a atual situação da arte popular e do artesanato nos campos estético e social, questionamos: deixando a tradição artesanal de existir, esta desaparece como produto, como objeto estético ou como objeto funcional [cotidiano/ritualístico] da comunidade? Para pensar mais profundamente esta questão, consideramos algumas proposições da pesquisa de Almeida, Cirano e Maurício (1978, p.13):

a) “A arte popular é uma tradição que passa de pai para filho.”

Como identificamos mais acima, nas comunidades artesãs, arte é sobretudo trabalho. No contexto erudito, a arte é um trabalho intelectual, relaciona-se ao capital científico adquirido no âmbito da classe social do sujeito. Para a arte popular, trabalho é ofício: manual, braçal, muito mais corpóreo do que mental.⁵ Para além da função do ofício, a tradição que passa “de pai para filho” faz a manutenção do pensamento simbólico e estético de uma comunidade, empregado em diversos objetos e ações deste grupo, criando um espaço para a compreensão da cultura que ali circula.

b) “A arte popular é a verdadeira arte, inclusive a que pode representar um sentimento de nacionalidade e/ou região.”

Consideramos o estado relacional das coisas. Tal afirmação serve para observarmos uma ideia já proposta anteriormente neste texto: as fronteiras-encontros. Os limites não devem marcar territórios cerceados, mas sim pontos onde a troca é possível. Assim, a arte popular pode ser um campo autônomo alimentador de outros campos, que por sua vez, dialogam e alimentam o macrocosmo no qual nos inserimos. Por esse motivo, a retradução é fundamental. Observar os movimentos dos agentes em retraduzir as informações externas inverte o habitual ponto de vista de que a sociedade ocidental globalizada impera sobre todas as formas – alheias a ela – de

viver e produzir. As retraduzões podem ser como o magma quente que fervilha no interior de um vulcão prestes a entrar em erupção.

c) “A arte popular precisa ter preservada sua autenticidade.”

Esta é uma ideia complexa e diversos autores já dialogaram com ela. Em linhas gerais, a ideia da autenticidade questiona a produção coletiva em relação à produção singular. A habitual ideia seria de que os artistas/artesãos populares não poderiam pensar significados diferentes dos transmitidos e usados habitualmente pela comunidade em suas criações, e assim ficariam reduzidos ao prático-pitoresco (CANCLINI, 2015, p.243). Para Ticio Escobar, a ideia de autenticidade é uma tentação metafísica proponente de uma pureza originária não contaminada pelo tráfego de signos (ESCOBAR, 2008, p.9), portanto, impraticável em um contexto no qual consideramos campos e hibridismos. O autêntico, quando usado no âmbito da arte popular, pode ser compreendido muito mais como nomenclatura útil ao campo econômico. Serve para a designação de produtos compreendidos como objetos de arte/artesanato importantes para a renda que gira em torno do grupo ao qual se referem. Comentando um contexto de arte étnica, Mathias dá um exemplo ao abordar a visão comumente difundida sobre ela:

O autêntico, contudo, não é um critério próprio ou inerente à obra, mas construído socialmente. O anonimato do artista africano tem sido referido como condição indispensável à autenticidade, prevalecendo a ideia de que o artista está amarrado à tradição e condicionado por ela. Nesse raciocínio, a ausência de uma assinatura em uma máscara africana garante a ela o *status* de obra original e economicamente pronta para se inserir no mercado de arte. (MATHIAS, 2014, p. 100-101)

Talvez, de fato, não seja importante a assinatura de uma peça para a coesão de linguagem e poética do indivíduo que participa de uma comunidade. Sua importância está posta para o ocidente globalizado que compra, comercializa e confere reconhecimento a estes trabalhos. Uma vez que o trabalho é assinado, constitui-se ali um artista e sua “obra” – e assim, retornamos à “trajetória de sucesso” do artista popular que agora sustenta sua família fazendo peças e enviando para os mais diversos lugares do mundo. A questão é que somente este venceu, e mais uma vez a sociedade ocidental globalizada, personificada nos cânones de uma arte erudita,

instituiu um “vencedor” dentre tantos outros que continuarão em situação de esquecimento.

Descolonizar o pensamento

A peça produzida é funcional. Serve, por exemplo, como brinquedo de meninos. Ainda não precisa ser preservada: é o objeto encontrado nas feiras e facilmente substituível, voltado para a comunidade local que o absorve. Descoberta e legitimada como “arte popular”, essa produção passa a ter curso em amplo mercado, atingindo potencialmente toda a sociedade e excluindo, paradoxalmente, a comunidade local. A expressão arte popular tem servido para designar aos produtores um lugar na produção artística em geral. Lugar do “autêntico”, “espontâneo”, “originário”, embora, ao mesmo tempo, secundário com relação à arte erudita. (COIMBRA, 2010, p. 19)

A lógica da produção capitalista no ocidente tem dado muitos sinais de sua exaustão e da necessidade de passar por mudanças urgentes para adequar-se a um planeta que contempla, literalmente, um fim do mundo cada vez mais próximo.⁶ Não intentamos tomar uma posição alarmista, pois o alarme já soou há muito tempo atrás; os estudos de Canclini e Escobar em décadas anteriores à nossa demonstram isso. Começava a clarear, para a América Latina, que alguma atitude deveria ser tomada, pois se a colonização e o imperialismo já nos haviam tomado tudo, era preciso cuidar daquilo que restava. Felizmente, símbolos não podem ser quantificados – se retraduzem o tempo todo, e ainda que restando “pouco”, é como o solo fértil de uma floresta equatorial.

O pesquisador do campo da arte pode contribuir com a mudança de paradigmas, pois é agente, e portanto retradutor, de seu campo. Como observamos, o hibridismo do termo arte popular denota uma condição confusa, na qual, por vezes, o social toma mais importância do que o estético. É importante assumir que os dois polos caminham juntos neste contexto, e se um está em desequilíbrio, isso se refletirá também no outro, pois as retraduzões conversam ininterruptamente com a rede na qual se inserem. Talvez seja o momento propício para que os pesquisadores da arte popular proponham mais perguntas estéticas. É comum deparar-se com comunidades onde o contexto geral é precário, e então logo são aplicadas entrevistas de abordagem social. Para o pesquisador, é importante compreender como vive aquela comunidade para enfim acessar sua produção estética. É uma

tentativa de entender o outro a partir da “minha” própria cultura e códigos. Roy Wagner comenta sobre esses constructos:

As possibilidades semânticas do conceito de “cultura” permanecem uma função dessa riqueza e dessa interação entre alusão e insinuação. [...] Não é de se surpreender portanto que os antropólogos sejam tão fascinados por povos tribais, por modos de pensamento cuja ausência de qualquer coisa similar à nossa noção de “cultura” provoca nossas generalizações a tomar formas fantásticas e alcançar extremos. Esses objetos de estudo são provocativos e interessantes justamente por essa razão, porque introduzem no contexto de cultura o “jogo” de possibilidades mais amplas e de generalizações mais extensivas. Tampouco deveríamos nos surpreender se as analogias e os “modelos” resultantes parecem desajeitados ou mal ajustados, pois eles se originam do paradoxo gerado pelo ato de imaginar uma cultura para pessoas que não a concebem para si mesmas. Esses constructos são pontes aproximativas para significados, são parte de nosso entendimento, não seus objetos, e nós os tratamos como “reais” sob o risco de transformar a antropologia em um museu de cera de curiosidades, de fósseis reconstruídos, de grandes momentos de histórias imaginárias. (WAGNER, 2012, p.90-91)

O campo da arte, por vezes, mantém uma história contada por poucos para o entendimento de poucos. São museus, galerias, espaços expositivos, pesquisas científicas, disciplinas universitárias, que tornam a arte este “museus de cera” como constatado por Wagner em seu campo antropológico. Destituir-se do questionário baseado principalmente em problemas sociais observados nas comunidades artesãs pode ser um primeiro passo. Assim, é esperado que um pesquisador de arte utilize seu repertório estético para acessar o mundo dos artistas/artesãos populares. O segundo, mais desafiador e sem nenhuma bula a seguir, é considerar a cultura como criação e articulação o tempo todo, ou como tratamos ao longo deste texto, conversa e retradução. O campo da arte popular é um universo ativo neste movimento gerador de significados.

Notas

¹ A Fenearte é uma das maiores feiras de artesanato da América Latina. Em conjunto com o Centro de Artesanato de Pernambuco, é uma das iniciativas governamentais para valorização dos saberes tradicionais, a partir do estímulo à produção dos artesãos e artesãs.

² De modo geral, uma referência para o assunto é o trabalho da arqueóloga lituana Marija Gimbutas.

³ Reflete-se aqui sobre a ideia do movimento em fazer arte “do povo para o povo”, integrando-a à indústria e à sociedade. A comparação aproxima as ideias, mas compreende que *Arts and Crafts* marca um período e um lugar específico, não se manifestando na atualidade.

⁴ Refiro-me aos respectivos artistas/artesãos com os quais tive a oportunidade de realizar entrevistas: Mestre Leonardo, da Cerâmica Saramenha de Ouro Branco/Minas Gerais; Valdete da Silva, da aldeia Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio/Alagoas; Leonor Pereira, da Associação de Cerâmica da Barra/Bahia.

⁵ As corporações ou associações de ofício existentes no período medieval objetivavam preservar os conhecimentos dos artesãos, funcionando como núcleos de produção artesanal e do aprendizado de técnicas relacionadas aos ofícios (MATTAR, 2010, p.105-111). A ideia de artesanato como ofício em muito se relaciona com a história das corporações medievais.

⁶ Os estudos antropológicos recentes tomam este tema como um dos mais importantes a ser observado. O planeta Terra foi devastado pela ação humana em um espaço de tempo muito curto em relação à existência da própria Terra e dos outros seres vivos. Os povos ameríndios vêm nos avisando sobre uma iminente “queda do céu”. Cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015.

Referências

- ALMEIDA, Ricardo de; CIRANO, Marcos; MAURÍCIO, Ivan. *Arte popular e dominação: O caso de Pernambuco: 1961-1977*. Recife: Editora Alternativa, 1978.
- BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *A produção simbólica: teoria e metodologia em Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- COIMBRA, Silvia Rodrigues. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.
- ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular. Santiago do Chile: Ediciones/Metales pesados, 2008.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MATHIAS, Ronaldo. *Antropologia e arte*. São Paulo: Editora Claridade, 2014.
- MATTAR, Sumaya. *Sobre arte e educação: Entre a oficina artesanal e a sala de aula*. Campinas, SP: Papyrus, 2010.
- PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: ARANTES, O (Org.). *Política das Artes: Textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995. p.321-332.
- READ, Herbert, Sir. *O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos*. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1978. 4.ed.
- SILVA, Valdete. Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva. 07 de maio de 2017. Campinas. Registro em áudio. Centro Cultural Casarão do Barão.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: *Darcy Ribeiro – Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.130-161.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Mariana de Araujo Alves da Silva

Mestranda em Artes pelo PPG Artes – IA/UNESP e graduada em Artes Visuais pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa Panorama da Cerâmica Latino-Americana – tradicional e contemporânea – IA/UNESP/Cnpq. Na graduação, estudou a Cerâmica Saramenha, e no mestrado, investiga questões que abrangem a arte popular a partir das louceiras da Barra/BA. Atua como artista visual e ceramista, propondo trabalhos que refletem sobre cultura e ancestralidade. E-mail: mariana.araujoasilva@gmail.com