

Cerâmica como processo

Ceramics as process

Isabela Frade

Doutoranda da ECA/USP

Departamento de Educação Artística/ História da Arte - Uerj

Para nós, a imaginação material da
massa é essencialmente trabalhadora
Gaston Bachelard

Enquanto outras disciplinas debruçam-se sobre problemas teóricos cuja matéria-prima é o pensamento abstrato, as questões, nas artes plásticas, estão enraizadas no contato direto com o mundo material. Não apenas a sua confecção—como autor mas também a sua apreciação—como espectador exigem nossa integração com o mundo exterior em um nível específico: o pensamento estético abrange áreas perceptivas, intelectivas e emotivas de forma integrada. A fonte de estímulo é o que denominamos obra-de-arte, a matéria sentida, pensada e elaborada em uma forma estética.

A tríade sensação / sentimento/ pensamento em busca da forma artística é constituída pelo apreciar¹ a obra enquanto material transformado. A essência do sentido vivenciado é que determina a forma, seu ponto zero é a própria matéria – *virgem*, o ponto de partida na sua construção.

O ensino da arte, por conseguinte,

busca experimentar e conhecer a realidade exterior e perceptual do mundo, sentindo-a e pensando-a segundo as leis das formas. Estamos falando sobre o mundo físico em geral – neste sentido toda a matéria pode servir como matéria-prima. Esta visão compreende que a realidade física é integralmente plástica, afirmação que a arte contemporânea explicita.

A arte, hoje, elimina qualquer preconceito (no sentido literal do termo) em relação à eleição de materiais nobres— como o mármore ou a tinta à óleo, e lida com os materiais ordinários e cotidianos, como a teia de fios de cabelo de Fernanda Cunha, ou as enferrujadas tela de Daniel Senise; nos anos 60, os pacotes sangrentos de Barrios já detonaram com esta idéia, assim como o nu de Jorge Emanuel (O corpo é a obra!). Mas esta atitude refere-se ainda à elevação desta matéria ao nível de objeto estético, tornando-a especial. Sua verdadeira natureza

participa como base na corporificação da forma. Mesmo na arte conceitual, o mundo das formas e matéria ainda são base da obra.

Alguns materiais, entretanto, designados como propriamente artísticos, elegem-se a este nível por suas qualidades plásticas excepcionais. Não se trata de uma escolha arbitrária, mas sim seletiva. Assim como na seleção biológica que determina a continuidade das espécies, os processos artísticos estão sujeitos à preservação e disseminação ou ao estagnamento e esquecimento. A história da arte é também história dos materiais e das técnicas, contendo seu percurso de evolução e declínio.

Os fatores básicos na sua permanência (isto significa atualização e, portanto, evolução) são, sem dúvida, ditados pelo meio artístico. Os eleitores são o especialista – colecionador, crítico ou *marchand*, o público e o próprio artista. As convenções que estabelecem a gramática na linguagem da arte são resultado da conjunção destes três segmentos e são estas linhas básicas que fazem da arte um fenômeno social. “O julgamento e a avaliação de obras e de escolas de arte, determinando seu lugar subsequente na história literária e artística, não são decisões simplesmente individuais e ‘puramente estéticas’, mas fatores socialmente condicionados e socialmente

construídos” (Wolff, 1982:52)

A matéria não é apenas significativa, mas também significado da obra. Matéria, forma e conteúdo são indissociáveis. A matéria eleva-se à qualidade do espírito no pensamento plástico, e a técnica não é apenas sua manipulação precisa, mas o poder revelar sua qualidade em seus múltiplos aspectos. Compreender sensivelmente a natureza de um material é fruto do relacionamento profundo com ele e da busca de expressar-se por seu intermédio. O artista é um pesquisador da *forma & matéria* (que em arte são conceitos interligados) e de sua cultura (e ainda de outras). O fazer arte é um meio de produção de conhecimento e de sua transmissão ao corpo social.

O ensino da arte possibilita experiências importantes no desvendar a matéria na percepção/construção de uma forma estética. O encontro íntimo com questões primárias sobre a natureza material das coisas é um momento de grande intensidade mental: estímulos de origem diversa chegam ao pensamento que deve reagir a eles, criando um fluxo de sensações, emoções e idéias. O sentimento e a intuição, faculdades mentais discriminatórias na elaboração da forma, estão plenamente ativados na experiência artística. O fazer e experimentar plasticamente um material é um momento rico de conhecimento e desenvolvimento.

As conquistas recentes na arte-educação referem-se principalmente aos aspectos teóricos da arte: história e análise da forma. A partir dos princípios metodológicos implantados pelo programa americano dos anos 80, o DBA (Discipline Based Art Education), que entre nós foi traduzido por Ana Mae Barbosa como Metodologia Triangular, a questão intelectual da arte começa a ser trabalhada na escola como conteúdo da disciplina e, em especial ênfase na alfabetização visual – que é hoje um dos principais objetivos do ensino das artes no 1º e 2º graus.

A experimentação livre foi condenada como “laissez-faire” por ser entendida como destituída de conteúdo e sem valor pedagógico. A prática artística ainda permanece como uma das bases deste ensino, mas subjugada à teoria, e o que a observação crítica da sua produção plástica aponta é seu caráter decorativo e superficial. Estaremos nos esquecendo que a experiência é a base para o conhecimento? Ou estaremos delegando o “deixar-fazer” para aqueles que estão socialmente designados às ações criativas como artistas?²² Em seu desejo de tornar o estudo da arte em disciplina escolar “séria”, foram os arte-educadores em busca do predomínio do conteúdo literário e científico sobre a arte, tornando inferiores as questões práticas (o que então nos equipara

à lógica do léxico escolar).

A Metodologia Triangular estrutura-se a partir da divisão do conteúdo em história da arte, apreciação e fazer artístico. Enquanto este último aspecto se enriquece e se complexifica com os anteriores, a experimentação livre é considerada em seus aspectos negativos: falta de orientação e objetivos, ausência de conteúdo, excesso de desorganização e de indisciplina. Sendo assim, a prática artística nos meios escolares é hoje decorrente das questões abstratas e dos teoremas hegemônicos da arte contemporânea. Esclarecem os defensores desta metodologia que o principal objetivo do ensino da arte é a formação de leitores e consumidores da arte, e não de artistas.

Devemos buscar a superação desta dicotomia teoria x prática, uma vez que qualquer ação humana envolve tanto o pensar quanto o fazer e, em especial a arte, quando está verdadeiramente presente. Não se trata de advogar um experimentalismo inocente ou inconseqüente, mas acreditar no valor da pesquisa que advém do contato íntimo e profundo com o mundo material como um dos vetores para a vivência da arte. Buscar neste contato o porvir de uma linguagem, linguagem poética que é, em sua essência o elo, o vínculo entre estas duas instâncias: o fazer e o pensar. Fazer, pensar, fruir – ainda a triangulação como meio de efetuar um

conhecimento abrangente do fenômeno arte, mas integrar estas facetas, e fazê-lo a partir de uma poética pessoal.

A partir do entendimento sobre o caráter complexo de um material artístico e da construção de uma nova pedagogia da forma é que desenvolvemos aqui a elegia da cerâmica como processo em arte e educação. O que, para alguns, ainda é motivo de dúvida: — Que binômio é este: arte—educação? E, por duvidarem, preferem ignorar ou eliminar este incômodo que é o desconhecimento. Devemos atravessar esta questão, uma vez que não se trata aqui de fazer nenhum tipo de defesa, assumindo o entendimento fechado de um único significado, uma vez que estamos numa área teórica de alta indefinição. O que para certos teóricos significa um grande problema³.

A Teoria do Caos chega às nossas consciências, estamos todos pensando em turbilhão. As linhas limitrofes das disciplinas se esgarçam, não se consegue mais tecer uma teoria precisa. O estado do saber hoje é instável e a procura para fechar os espaços acadêmicos é trabalho perdido. Estamos desconstruindo a ciência, implodindo seus edifícios teóricos porque hoje já não se trata mais de estabelecer territórios de nada. Os especialistas vão ficar perplexos, uma vez que seus gigantescos feudos se desmaterializarão diante dos seus olhos. Deverão

buscar novas relações por perderem seus antigos mapas epistemológicos, acompanhando a atitude de outros que reagem estimulados a uma nova liberdade⁴.

A arte-educação tende a desenvolver-se neste ambiente porque já circula neste novo espaço fluido do conhecimento, uma vez que nasceu como confluência, como interface. São estas múltiplas interações que compõem o seu *corpus*, habitando nas junções entre a arte e a educação. É este o seu estado, o de perpétuo fecundamento, ela existe como moto-contínuo. Sua natureza é processual.

Enquanto persistirem os grilhões conceituais, que são as certezas, não poderemos alçar vôo e estabelecermos uma visão panorâmica sobre este campo unificado que é o conhecimento. A consciência da complexidade exige um desprendimento destes antigos padrões teóricos que exigem precisão, definição e fixidez e que, na verdade, são princípios de congelamento, isolamento e fragmentação de processos vivos — e portanto dinâmicos, evolutivos e integrados.

A arte-educação, assumindo-se enquanto processo, afirma seu estatuto de indeterminação perene como qualidade necessária ao novo estado de movimento em progressão que o pensamento hoje assume. Afirma a condição de desterritorialização,

que é da ordem da conjunção em diferentes graus e níveis, e defende a destem-poralização⁵ que permite uma sucessão sem perdas e com infinito avanço (não existe mais aquele negócio de se estar “antiquado”, o novo tema é: tudo sempre, a todo momento). Na consciência emergente, o espaço-tempo circula, e nas suas dobras se exibem fluxos e refluxos em direções abertas⁶.

Por isto situamos a cerâmica como processo. Por isto também é ela a escolha que consideramos como meio ótimo para pesquisar todas as potencialidades arte-educativas: pela sua plasticidade. A cerâmica justifica seu valor como veículo e base material para a cultura e o conhecimento em toda época e lugar. Inscrição, história, fantasia, mito e jogo, a cerâmica vai desempenhando infinitos desdobramentos para revelar-se o material do passado e do futuro.

“A cerâmica é um receptáculo de culturas. Podem ser introduzidas no trabalho linguagens de várias origens, do marajó para brasileiro ao bizen japonês, passando pela majólica ou pela cerâmica grega. A cerâmica é universal”. (Gabbai, 1987, 16). Desde que se tem história, ela pode ser contada pelos fragmentos que sobreviveram no tempo. Estes objetos fabricados pelos antigos trazem inúmeras informações acerca das formas de vida, das condições materiais, dos gostos e crenças, enfim, de valores e

saberes destas culturas que interpretamos e reconstituímos a todo momento, procurando compreendê-las melhor.

Não obstante o seu significado no conhecimento sobre as origens do homem e as culturas primitivas, acompanhando toda sua evolução, a cerâmica foi e é um dos mais importantes veículos de criação artística. Não apenas seu arcaísmo nos intriga, mais ainda é o fato deste ser hoje objeto de pesquisa de ponta, como é o caso dos supercondutores. A cerâmica é distinguida como material do futuro e certas qualidades suas ainda estão por se conhecer. “A descoberta de propriedades supercondutoras nos materiais cerâmicos revolucionou o mundo científico.

Aplicações em tecnologias tão diversas como a informática, as telecomunicações, a medicina, a produção, transporte e armazenamento de energia irão usufruir da descoberta destes materiais”, (Conselho Consultivo do Departamento de Engenharia Cerâmica e do Vidro da Universidade de Aveiro)

Outro fator significativo (o primeiro que analisamos foi sua extensão como dimensão cultural) é que o conhecer a cerâmica implica na abordagem de questões estruturantes do meio artístico.

A discussão entre função prática e sentimento estético permite desvendar os limites

convencionais das artes aplicadas e da arte *pura*, gerando discussões acerca da natureza do fenômeno artístico e sobre os modos de sua absorção pelo corpo social. "Já tive a oportunidade de dizer que, em lugar de se recorrer a fórmulas generalizadas ou apriorísticas, as condições reais em que qualquer trabalho é produzido é que devem ser examinadas quando se pretende dar uma explicação deste trabalho" (Wolff, 1982, 73).

A arte da cerâmica sobretudo exige que o praticante desenvolva seu trabalho em diferentes etapas, desdobrando seus talentos e multiplicando as possibilidades de criação. Estas fases do processo estão nitidamente marcadas: a obtenção do material, sua preparação, a modelagem, o processo de secagem, a primeira queima, a esmaltação, a queima definitiva. Este processo de alquimia material – aponta para novo fator nesta elegia, onde se atinge através da queima a transformação molecular da argila, fazendo cerâmica, equivale a transformar terra (barro) em pedra (cerâmica).

Devemos neste desvelamento de suas qualidades, refletirmos sobre o aspecto político deste fazer e produzir peças, obras, objetos. O fazer chega ao limite da desvalorização, existindo a criação somente como plano, projeto e idéia que quaisquer outros executam, neste fazer plenamente alienado

exala a nova categoria da escravidão. Levar ao contato com a matéria torna-se um ato extremamente subversivo. A insubmissão ao pensamento oco, onde se expande a ausência do real, busca sentir a substância das coisas. O sentir e expressar são valores marginais e correm o risco de extinção.

Insistimos no ponto em que a ênfase na importância da matéria seja o modo como elaboramos nossa nova realidade – agora também ou, melhor, quase que completamente virtual. Respondemos a um mundo desmaterializado. Não sem propósito tem a força do trabalho de Jesus Soto, cujo trabalho artístico dominou a Bienal de São Paulo em 96; "uma preocupação que sempre me perseguiu ao longo de minhas pesquisas plásticas: como conseguir fazer com que a matéria voltasse a adquirir seu valor essencial, isto é, energia ..." (em seu catálogo) A força comunicacional de sua expressão pela revelação desta ausência/presença que é nosso paradoxo existencial'.

Este vazio existencial (não é a depressão o mal do fim deste século?) reflete a ausência de consistência de nosso lidar com mundo. Enquanto nossas máquinas tornam-se mais inteligentes e sensíveis, restringimo-nos a um simples apertar de botões ou a ditar ordens. Edgar Morin, ao especular sobre a evolução do cérebro, aponta o caráter de *faber como* a essência

do ser humano; foi lidando concretamente com mundo que evoluímos. Se este abandono da existência concreta é uma consequência dos novos mídias eletrônicos, logo se fará um esperado regresso aos meios tradicionais, resgatando especialmente determinados fazeres; as técnicas de lidar com a matéria estarão neste resgate de especiais atuações no mundo que irão compor, como elo necessário ao vínculo com a existência física no mundo.

No campo educacional, a cerâmica pode vir a ocupar um lugar de destaque, pelas qualidades materiais excepcionais que possui.

Organizo agora esta elegia em itens, tentando uma melhor visualização dos pontos a tecermos. Atingimos algumas qualidades:

- 1) sua plasticidade: maleabilidade ótima para construção de objeto com formas complexas;
- 2) sua reciclagem: o pensamento ecológico encontra na ideologia do naturismo um percurso necessário, que reforça os laços com a terra;
- 3) sua metamorfose: da lama à argila, da argila à cerâmica, os processos de composição passam por sucessíveis etapas de transformação da matéria — desde a coleta do material — retirada, estoque, moagem, umidificação; do seu preparo — composi-

ção da massa cerâmica; de seu tratamento — mistura e sovação; de sua modelagem — o pensamento da forma em si; da secagem — controle do fenômeno de retração; de sua queima finalmente — produção de cerâmica;

4) sua aplicabilidade: desde a mais elementar forma de arte à mais elaborada conceitualização, a cerâmica exerce desempenho ótimo nas áreas de escultura, *design*, artesanato; o suporte cerâmico tem uma larga aplicabilidade;

5) sua composição química: seus compostos minerais estimulam o organismo e constituem fontes de inúmeras fango-terapias e tratamentos;

6) sua consistência: seu uso tonifica os músculos, sendo um treinamento prático da modelagem com a argila um excelente exercício físico;

7) sua fragilidade relativa: a enorme resistência do material cerâmico no tempo combina-se com uma fragilidade ao choque e ao impacto que provoca, fratura e rompimento do objeto. Fragmentação X resistência;

8) sua porosidade: a cerâmica possui uma porosidade que pode ser aproximada à impermeabilidade com os processos de esmaltação.

9) seu corpo fluido que, em estado de dissolução, perde a estrutura para a modelagem mas se adequa à moldagem, fecundando

muitos processos de repro-dução e multi-
plicação da forma,

10) sua amplitude no espaço das culturas: sua abrangência nos leva não apenas a uma abordagem transdisciplinar mas também transcultural.

Serão os processos desenvolvidos os que irão revelar, passo-a-passo , a descoberta das propriedades da matéria e selecionadas as qualidades que se deseja para a construção deste suporte. A arte da cerâmica exige, sobretudo, que o praticante desenvolva o processo em etapas diferentes, desdobrando seus talentos e multiplicando as possibilidades de criação. "O ceramista trabalha com fórmulas de decifração dos processos ígneos; ele recria a transformação da matéria em magma e este em rocha. Ele vê o caminho do seu trabalho, que é produto de um ciclo que globalmente ele controla, e que vai tornando mais e mais transparente" (Gabbai, 1987:14).

Esta diversidade de fazeres que ela catalisa estimula um pensar divergente. Em determinado estágio, seu conhecimento como fazer artístico atinge um grau transdisciplinar, envolvendo inúmeros campos, desde as teorias que envolvem o estudo da arte como a história, a antropologia, a sociologia, a química, a física, a psicologia, a arqueologia, a educação. Este leque de disciplinas pode combinar-se de diversas

formas em sistemas de pesquisa, na revelação de fatos e aspectos renovados pela comunicação entre saberes diferentes.

Enquanto arte-educadores, necessitamos explorar a mais plástica de todas as substâncias, a argila. Conhecer a mais acessível matéria-prima para o trabalho (vamos além da arte e devemos relacionar à própria sobrevivência material). Saber sobre a ecologia da terra e dos materiais, numa evolução da consciência de si e do mundo, na promoção de uma melhor qualidade de vida para todos.

Devemos levantar o fato de sua fácil obtenção e abundância na natureza, tornando-a uma matéria acessível a qualquer um, uma preocupação básica para os profissionais que atuam na rede pública. O fascínio que exerce nas crianças expressa uma necessidade do contato com a terra, de deleite de lidar com a matéria primordial, fonte mítica nutriz de muitos processos imaginários. O prazer de atuar sobre sua maleabilidade, sobre este corpo plástico para criar forma (objeto, arte, brinquedo) nos leva a sentir este material como "dócil": qualquer força, o toque mais sutil obtém resposta, e a forma reage, seu corpo permanece interagindo com o seu manipular.

Ana Maria Zem e Anna Thais Funk, que desenvolvem trabalhos com cerâmica em seu Barro-Atelier de Arte em Curitiba,

apresentam alguns dos valores educativos desta atividade: "O processo de modelagem propicia à criança maior aplicação de suas potencialidades, respeitando cada fase de seu crescimento psico-motor. Para a criança na fase pré-escolar, é importante oferecer materiais que estimulem e impressionem os seus sentidos. Reconhecemos o barro como material vital para seu desabrochar" (Gabbai, 1987, 157).

Enquanto na sala de aula se percorrem todas as revoluções cognitivas da humanidade, a massinha está lá. Representa o caos primordial, o caldo (a lama) de matéria e forma totais. Singelamente denominada massinha, esta atividade sugere, a uma atenção mais aproximada, o sentido de prazer profundo que envolve este modelar⁶. A criança ama este contato, o toque deste material maleável, doce, refrescante e perfumado. De repente, as idéias começam a fluir, ela escultura esta massa, ela cria do nada (ou do todo), repete o ato divino.

Seu corpo está plenamente envolvido. Seus sentimentos, sensações e pensamentos se unem numa inspiração ansiosa pelo que nasce. Mas quem nasce não é também o ser que, ao espelhar-se no mundo, começa a conhecer-se? Não cria a criança a si mesma ao modelar o barro? Esta é a abertura ao devir de que fala Guattari (1996), estimulando a auto-descoberta do ser em

evolução dinâmica a partir de vivências estéticas. E ela abre também a possibilidade de exprimir-se, de comunicar aos outros a sua existência. É o ser que se esculpe ao modelar o mundo.

Esta matéria esteve sempre presente nas referências a nossa existência, fomos feitos do barro, viemos da terra. O cultivo e a estocagem dos grãos foi o fenômeno que promoveu a revolução neolítica. Através do excedente, do acúmulo dos alimentos – nosso primeiro dinheiro foi o grão, fruto da terra. A cerâmica surge a partir deste ciclo que é o de fixação e pesquisa da terra, de construção de limites e propriedades, regras e princípios sociais que apoiaram o estabelecimento das várias civilizações.

Mas gostaria de insistir na qualidade – de primordial – que possui a cerâmica e sua derivação de plena plasticidade: "as mais antigas obras de arte da Era Glacial são linhas ondulantes traçadas a dedo sobre a argila úmida" (Lommel, 1966, 16). A sua maleabilidade em seu estado *in natura* é fator ímpar na sua escolha para a atividade criadora entre os povos antigos e é o ponto inicial da relação plástica com o universo.

O pote – deste útero nasce o novo mundo, a nova era do estabelecimento do valor à terra e o relacionar-se com ela, vivê-la e apreendê-la. Significando corpo recipiente, sua função na conservação da colheita foi

um dos motores da revolução neolítica, ao fundamentar o desenvolvimento da tecnologia agrícola. O grão guardado nos livrava do azar da fome. Nos prolongava a vida e a abedoria. Nos humanizava. Nossa experiência resultava em saber-da-vida e então vivíamos cada vez melhor e mais. Sonhos e sensações puderam encontrar forma e passamos a conhecer um mundo interior, era a subjetividade nascente.

O aprendizado ocorria naturalmente, através do acaso e da observação. Contemplávamos os animais, conversávamos com seus espíritos. Falávamos uma língua com a floresta e agradávamos os nossos deuses. Os ancestrais eram sábios que enviavam conselhos. A terra fazia parte de tudo isto, numa forma grandiosa, ela era uma deusa. A deusa da fertilidade.

Outro grande acontecimento adquirido foi a queima, a alquimia da transformação molecular que faz da argila cerâmica. Primeiro o incidente observado e estudado do contato com o fogo. Depois, ao controlar o fogo e separar calor/ chama, então o forno foi criado e se produziu a transformação de um produto frágil em material forte, leve e impermeável⁹.

Esta arte representa uma base fundamental para o princípio do raciocínio espacial, uma vez que sua natureza apela e esboça o pensamento visual, fazendo-o

abrir-se ao nível das outras dimensões. A arte que estuda o tempo e se faz concreta. Palpável, visível, ela se oferece aos sentidos. Bachelard pergunta: - Quem amassa a quem? A mão que amassa a massa ou a massa que amassa a mão?

O homem desenvolveu seus poderes construtivos a partir do manuseio com os materiais e a terra, cuja plasticidade máxima é a argila. A partir desta ontogênese, o sujeito também emerge, constrói-se ser humano. Sua alma humana vai encontrar um importante veículo no barro. Segundo Le Brun, é através da mão (e eu diria da relação mão-terra) que o ser se humaniza, é o fazer da mão que faz o homem. É do homem *faber* que emerge o *sapiens*. E se pudéssemos conceber esta farta sabedoria da mão, de que fala o filósofo? E se pudéssemos praticá-la? São 32000 anos de experiência que acumulamos na modelagem da terra.

Le Brun relembra importantes debates científicos sobre a origem da consciência humana: "Kapp relata um debate que teve lugar na Sociedade Filosófica de Berlim, por volta de 1860. Schultzenstein dizia que, através de sua ciência e da sua arte, o homem criava-se a si próprio e que, ao aperfeiçoar-se, criava mesmo a configuração do seu corpo; Lassasse cujo ponto de vista ia ainda mais longe, respondeu: - Essa auto produção total é bem o ponto central do

homem. E Kapp acrescenta que uma tal expressão é perfeitamente conveniente para fazer compreender aquilo que se chama uma 'projeção'.

É por esta razão que Kapp insiste na idéia de que, com os primeiros utensílios feitos pelas suas mãos, o homem afrontou a história, antes de se tornar o homem histórico propriamente dito, progredindo na consciência de si (Le Brun, 1991: 64).

Entre nossos ancestrais índios, o barro era considerado sagrado¹⁰. Daquela terra santa, mágica advinha um dos mais maravilhosos materiais. A extração da argila obedecia a rituais complexos e quase por unanimidade era ocupação feminina (em outras culturas acontecia o oposto). Em A Oleira Ciumenta, Lévi-Strauss faz um estudo magistral sobre a mitologia da cerâmica primitiva nas Américas¹¹. Através deste trabalho, entende-se que os ofícios em cerâmica compunham a estrutura social das tribos; eram como espelhos especiais, que refletiam nossa cultura e nossa subjetividade, nosso nós e nosso eu, nessa dupla dimensão da existência como definiu Heidegger: o *eu – com -outros* e o *eu-em-si*.

A cerâmica evoluiu com o tempo, trazendo à vida mais ordem e praticidade, em especial desenvolvimento na área do utilitário: o jarro, o prato, o azulejo, a panela, o copo. A sociedade evoluiu na criação da arte abrindo-se então para a apreciação estética

do mundo. A cerâmica a-companhou todas as eras e períodos históricos.

Em muitas culturas, foi cultivada como preciosa arte. Entretanto, na cultura moderna, foi colocada em segundo plano, em muitos meios considerada como uma arte menor. Em primeiro lugar destacavam-se as Belas Artes em sua refinada apreciação e suas matérias nobres e raras.

Rudolf Wittkower descreve a produção escultórica e seu consumo do Renascimento: "No século XV, muitas pessoas da classe média alta de Florença orgulhavam-se das casas magníficas que possuíam: baús de noiva coloridos (cassoni), quadros de gabinete, alares domésticos, estátuas e relevos, in-corporaram-se, progressivamente, ao mobiliário da época.

A escultura que se destinava a esse fim tinha que ter um preço acessível; assim, desenvolveu-se uma produção especial (que Charles Seymour chamou, com muita propriedade de produto comercial) de moldes baratos em estuque, papel machê e terracota, feitos a partir de moldes de peças. Como de regra geral, tais obras reproduziam uma peça de mármore de autoria de um mestre conhecido, e é provável que houvesse ateliês especiais para a realização deste tipo de reproduções" (Wittkower, 1989, 84).

A cerâmica deteriorou-se e em nossos tempos se tornou vulgar, porque

barata e fácil. Virou artesanato¹². A arte popular, modestamente, muito utilizou-se do barro, elegendo este o seu principal veículo, seu principal meio de criação plástica. A madeira também é largamente empregada pelo artista popular, outro material de fácil aquisição e de alta qualidade para o trabalho em escultura.

O trabalho do ceramista torna-se ofício. Ofício porque não arte, mas labor. Este material perdeu o espaço erudito e cultivado da cultura porque permaneceu reduzido ao espaço do utilitário. É símbolo de nossa estrutura socio política: aquele que serve é útil, permanece subalterno.

O trabalho, cuja origem do termo revela sua origem escrava¹³, é des-prestigiado. A evolução em cerâmica prosseguirá até sua extinção (desaparecimento das fontes naturais ou desaparecimento do seu valor social?) ou, ao contrário, estaremos esperando seu reflorescer, onde o prestígio da relíquia começa a reverter os processos de desvalorização? A cerâmica poderá impor-se como material de resistência cultural, representante da tradição e do vínculo com espaços e tempos sociais alternativos.

Já a arte contemporânea rompeu com os códigos rígidos sobre a matéria na arte, potencialmente tudo é matéria-prima. Um recorte da realidade é a matéria-prima de uma performance, atuando ins-tantanea-

mente, interferindo diretamente e em amplos meios nos sentidos do espectador. O elemento terra vem sendo largamente utilizado especialmente pelas suas conotações culturais. Na última Bienal (out 98), a instalação "Eu em construção" trazia o contato com corpos modeladas em argila ou com blocos feitos apenas pelo acúmulo do material.

A argila permanece no meio acadêmico como suporte na criação com cobre, bronze, gesso e resina. Diz-se que a cerâmica é a *alma mater* do bronze. Outrossim, na arte popular, ela permanece como produto final, e talvez porque seja tão comumente agregada ao saber vivido desta arte, que é a própria vida, as técnicas constituem-se num segredo. Menos tabu e respeito religioso que evoca, é o segredo da unicidade, da individualidade de autor, o segredo de uma vida de artista¹⁴.

Lévi-Strauss definiu a arte cerâmica como a arte do ciúme. Vejo como seu saber é fruto do corpo em relação com a terra, seu próprio fluir no mundo. Podemos imaginar o corpo da argila e sua forma caótica, como o estado de dissolução total dos contornos, amorfo. Parte-se do estado nulo da forma, já não existem mais limites e o ser se dissolve na lama primária. Arquétipo zero, a argila é o corpo de Deus, como querem alguns povos. Devemos prosseguir nesta aventura de decifrar este mundo argiloso com o nosso

próprio corpo. Eu me refaço *homo sapiens* através do seu corpo sem forma. A identidade é como um jogo de espelhos: eu/tu. Se é através do mundo que construo minha identidade, meu eu vem de dentro e se revela fora: também natureza e cultura. A cultura do barro nos leva ao nosso próprio erigir como humanidade.

Notas

¹ Enquanto a apreciação artística é dominada pelo aspecto visual da obra (onde subentende-se a ordem "proibido tocar"), gostaríamos de pensar não somente a contemplação da obra, mas o fazer atuar todo o corpo nesta relação; idéia próxima ao conceito de "penetrável" proposto por Hélio Oiticica, onde o público vivencia a obra por inteiro, "mergulhado" nela. Aliás, o termo artes plásticas, um pouco fora de uso nos últimos tempos, diferencia-se de artes visuais por ser abrangente e referir-se a todas as dimensões da percepção, multidimensionalmente. Não podemos falar da terra, da argila e da cerâmica sem pensar/sentir no calor, na textura, no peso ... e em todas as qualidades envolvidas em sua apreciação.

² Trazemos, para melhor pensarmos esta questão, as reflexões de Janet Wolff sobre a progressiva desumanização do trabalho: "a criatividade artística como um tipo de trabalho singularmente diferente, com um produto excepcional, transcendente mesmo, é uma noção errônea baseada em certas tendências históricas e erradamente generalizada e considerada como essencial à natureza da arte. Essas tendências históricas são, na realidade, duas. Em primeiro lugar, a crescente desumanização do trabalho particular,

sob as relações de produção capitalista, obscureceu a natureza real do trabalho pela sua forma pervertida. (...) Assim, o trabalho realizado por artistas, músicos e escritores, ainda não integrado nas relações capitalistas e no domínio do mercado, nem por estes afetado, passa a ser visto como uma forma ideal de produção, porque aparece como livre, de uma maneira que outras produções não mais o são. A similaridade potencial das duas áreas – arte e trabalho – perdeu-se na medida em que o segundo foi reduzido à sua forma alienada" (Wolff, 1982, 30).

³ Frederico de Moraes, em seu último livro, apresenta 801 definições diferentes sobre o fenômeno arte e confessa que já não sabe mais o que é arte. "Como se vê, todas as definições, ou todas as contradições, cabem dentro da arte. Cabem a regra e a emoção, o rigor e a intuição, a fantasia mais desbragada e o cálculo matemático" (Moraes, 1998, 15).

⁴ Edgar Morin não se encontra entre eles, uma vez que percebe a situação como uma tragédia: "Uma tragédia não tem *happy end*. Pode certamente ignorar-se a tragédia e continuar a trabalhar segundo a norma tradicional da clausura dos domínios e do acabamento das obras. (...) A consciência do inacabamento do saber é por certo muito espalhada, mas não lhe tiramos as conseqüências. Assim, construímos as nossas obras de conhecimento como casas com seu telhado, como se o conhecimento não fosse a céu aberto; continuamos a fazer obras estanques, fechadas para o futuro que fará surgir o novo e o desconhecido, e as nossas conclusões trazem a resposta segura à interrogação inicial, apresentando, somente *in extremis*, nas obras universitárias, algumas interrogações novas." (Morin, 1987, 32).

⁵ Ainda não tenho notícia da ocorrência deste termo. Será este um neologismo? Estou utilizando-o no sentido de não fixidez a um determinado período histórico, uma vez que o tempo não é mais contingência, torna-se apenas recipiente fluido e mutante. A compreensão da natureza circular do tempo permite regressões e progressões infinitamente fecundas.

⁶ “O reconhecimento desta complexidade não requer só a atenção às complicações, aos encadeamentos, às inter-retroações, aos áleas, que tecem o próprio fenômeno do conhecimento; requer mais ainda que o sentido das interdependências e da multidimensionalidade do fenômeno cognitivo, e mais ainda que o enfrentamento dos paradoxos e antinomias que se apresentam ao conhecimento deste fenômeno. Requer o recurso a um pensamento complexo que possa tratar a interdependência, a multidimensionalidade e o paradoxo. Por outras palavras, a complexidade não é só o problema do objeto de conhecimento; é também o problema do método necessário a este objeto.” (Morin, 1987, 217).

⁷ Estariamos então criando uma nova alteridade para além do ser/não hamletiano para uma nova situação onde impera a questão do estou/ não estou?

⁸ Embora existam aqueles que tenham repulsa ao material. Bachelard cita a pulsão de caráter anal que Karl Abraham estudou em referência ao instinto plástico inato.

⁹ Isto porque, depois da queima suas moléculas, estão indissolavelmente ligadas, sendo a cerâmica um dos mais resistentes materiais (veja por exemplo os pisos cerâmicos e revestimentos de naves espaciais).

¹⁰ Prefiro utilizar o verbo no passado, uma vez que a cerâmica está deixando de ser praticada

pelos remanescentes indígenas. No Seminário Arte-educação Hoje (DEART/EDU/UERJ – 96.2), tivemos a oportunidade de ouvir o relato de um Tikuna, explicando porque seu grupo havia parado com a fabricação de potes e panelas de barro. Segundo ele, as panelas de alumínio tornaram a cerâmica obsoleta, pois este material é mais leve, durável, barato e pode ser comprado com facilidade.

¹¹ “Qualquer que seja o seu nome – Mãe Terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc. -, a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes. Mas, ao mesmo tempo, os mitos considerados mostram que ela tem um temperamento ciumento e rabugento. Em um mito Jivaro, ela é a causa do ciúme conjugal. Em outro mito, cobra caro seu auxílio. Mostra-se carinhosa e ciumenta em relação às suas alunas, prendendo-as sob a terra para mantê-las ao seu lado, ou então impõe numerosas restrições quanto ao período do ano, o momento do mês ou do dia em que lhes é permitido extrair argila. Ou, ainda, estipula as precauções a tomar, os interditos – como a castidade obrigatória das oleiras na Guiana e na Colômbia, e dos oleiros entre os Urubu -, para evitar castigos que vão desde o trincamento dos potes durante o cozimento até a morte dos doentes e as epidemias” (Lévi-Strauss, 1986, 40).

¹² Em minhas pesquisas sobre o movimento contracultura, estudei as relações sociais que envolviam a produção e o consumo de artesanato. A cerâmica foi um dos materiais apontados como elemento-símbolo da ideologia alternativa do *hippie*, representando hoje o ideário do rústico e do alternativo. A relação que temos com ela é da natureza da nostalgia, uma relação eminen-

temente afetiva por uma relíquia ancestral – mas mesmo assim ainda da ordem do ordinário.

¹³ Do latim tripaliare, martirizar com o *tripalio*, instrumento de tortura.

¹⁴ O espaço secreto da técnica reflete nos diálogos tidos com vários ceramistas, que comentam como trocam saberes ou como preservam a integridade do seu trabalho, guardando cuidadosamente o segredo de seus processos.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo, Editora Perspectiva 1991.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus – mitologia primitiva*. São Paulo, Editora Palas Atenas, 1992.
- CARUSO, Nino. *Cerâmica Raku*. Milano, Hoelpe Editore, 1982.
- . *Cerâmica viva*. Milano, Hoelpe Editore, 1993.
- CURY, Kenneth. “Reverso ser no contemporâneo”, *Gávea* n.º 9, Rio de Janeiro, Puc/RJ, 1991.
- FRICKE, Johann. *A cerâmica*. Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- GABBAI, Mirian B. Birmann, org. ____ *Cerâmica – arte da terra*. São Paulo, Editora Callis 1987.
- GAMA, Ruy. “A tecnologia em questão”. *Revista USP*, n.º 43. São Paulo,

EDUSP, 1990.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

LE BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa, Edições 70, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.

- LOMMEL, Andreas. *A arte pré-histórica e primitiva*. Enciclopédia O mundo da Arte, vol I. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, sd.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. *O barro na arte popular brasileira*. Rio de Janeiro, Ferreira Junior Editora, 1977.
- MORIN, Edgar. *O método III – O conhecimento do conhecimento*. Sintra, Publicações Europa-América, 1987.
- WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.