

A PEDAGOGIA DO ARTESANATO

Isabela Frade

O presente texto levanta algumas questões sobre os valores do artesanato para o ensino de arte. Não se trata aqui da separação entre artesanato e arte; na verdade, estarei defendendo a idéia de que artesanato é arte ou, ainda, que o artesanato é uma forma de arte. Busco penetrar a fissura aberta por uma concepção racionalista da arte que o projeta como uma forma menor de arte ou o situa em oposição a uma “Bela Arte”. Nesse sentido, lanço o conceito de intra-estética para a apreciação dos modelos estéticos artesanais, focando especialmente a cestaria guarani.

Palavras-chave

ARTE, ARTESANATO, CESTARIA GUARANI, ENSINO DE ARTE, CONSUMO ESTÉTICO.

O artesanato não pode ser definido apenas pela forma manual de execução, embora essa seja sua primeira característica (aquilo que lhe dá caráter), seu fundamental fato definidor.¹ Se é o fazer manual o que primeiramente concede a identidade artesanal, é aí também que reside a primeira fissão que o separa da arte, especialmente se esta for definida pelo modelo privilegiado do aporte conceitual. Segundo seus princípios, o primeiro, o artesanato, nasce do fazer e a segunda, a arte, do pensar.² Tal posicionamento deixa ambos incompletos, forçando uma mirada parcial dos fenômenos, pois nem a arte se desune da execução, nem o artesanato do pensamento.

Devemos lembrar que a distinção entre arte e artesanato é relativamente recente: ela constitui suas bases no Renascimento, quando a arte se propõe “*cosa mentale*” como Da Vinci dizia a respeito da pintura. Até então a arte era um desígnio ao artesanato de excelência, uma forma depurada em um conjunto de práticas estéticas, todas elas artesanais. Era um adjetivo: uma qualificação máxima (a definição de obra-prima é o antecedente da obra de arte). Quando a arte adquire autonomia alude a uma existência particular, única, transcendental. Essa singularidade surge exatamente por sua oposição ao artesanato.

Ao ser designado menor, o artesanato perde sua relação com a arte e, pouco a pouco, começa a ser entendido como coisa à parte. No passado, ao se revelar como algo de extremo valor-arte, toda uma série de práticas era referenciada.

Essa separação reduziu todo o conjunto de produção artesanal a um único plano, subalterno e distante, com mínima identificação com as obras de arte. Sem seu modelo e extrato – a arte – o artesanato perde seu vínculo com os meios de depuração e desenvolvimento estético. Perde a força do vínculo com o meio especializado que o avaliava e o distinguia.³

Nesse projeto de autonomia, o caráter manual é motivo de rejeição e provoca seu isolamento na esfera social. A partir dele se constrói a dicotomia arte e artesanato, a arte trazendo consigo um fazer que se distingue como excepcional e seus produtores, os artistas, como intelectuais, vanguarda; aos artesãos, ausentes, isolados, resta operar uma estética considerada de menor importância a partir de uma tecnologia rudimentar – projetados no passado, perdem o estatuto de contemporaneidade. É importante observar que é apenas em nossa cultura, num campo estreito de seu interior, porém hegemônico, que isso ocorre.⁴

O advento da industrialização também constitui força modeladora do conceito de artesanato, desprestigiando-o como modo de produção, separando-o da esfera macroeconômica, pois superado tecnicamente, e relegando-o também a estrato inferior. Desconsiderado seu valor econômico até as mais recentes décadas, o artesanato volta à cena por sua função social de conter o grau de desemprego nas regiões menos desenvolvidas, pensado ainda, como nos casos das políticas públicas nos anos 70,

como Programa de Desenvolvimento do Artesanato – PNDA, como passível de “evolução”, especialmente com o apoio de maquinário e de estrutura administrativa, e progressivo desenvolvimento em microempresa, considerada tipo ideal de modelo produtivo para a geração de divisas em áreas críticas.⁵

É a separação do meio que aliena um (o artista) do outro (o artesão). Em outras culturas, teremos a eleição de um artista que se fortalece a partir do seu meio, o artesanal. Agora, na tecnocivilização, as artesanias adquiriram estatuto simbólico de alto poder. A própria indústria foi superada. Hoje o artesanato é tratado prioritariamente como produto de valor cultural. Sua significação para o consumo se baseia num campo fortemente afetivo. Baudrillard (2000) vai dizer que “o artesanato é o animal doméstico preferido”, ao pensar o sistema dos objetos na sociedade contemporânea. As políticas públicas voltam a atenção para seu potencial estímulo à indústria do Turismo, setor econômico de maior crescimento, ou procuram trabalhar sua preservação como patrimônio nacional.

Mas por que e como a Pedagogia do Artesanato se deve exercer? É claro que ela importa sobretudo porque fala de uma forma de ensino-aprendizagem diversa daquela exercida nas academias de Arte:⁶ fala de uma arte popular, cujo consumo estético é um valor a ser depurado, pensado e qualificado como experiência humana.

Ela pode apresentar um modelo de ação construtiva em que o corpo ainda

não está totalmente subjugado pela mente, ou melhor, de outra mente, mais ligada ao corpo. Na verdade, é um corpo que fala. Esse é um modelo de aprendizagem que prepara o corpo para um saber, um saber que é do próprio corpo. O conhecimento que o artesão realiza em seu trabalho traduz uma sabedoria do corpo que não pode ser reduzida à racionalização. Ela precisa ser *incorporada*.

Não defendo um único modelo de artesanato nem de arte. O tocar essa dicotomia como eixo de uma estratégia argumentativa, que trata a arte e o artesanato qual dois objetos fechados em si mesmos, se fez meramente como modo de atingir o cerne de uma questão primordial na diferenciação entre uma categoria e outra. Campear a fresta ditada pela dicotomia presente nos discursos que os identificam em isolamento. Entre um e outro fenômeno existem múltiplos graus de diferença, mas também de afinidade: o artesanato é parte do universo da arte, uma forma de arte.⁷

Foco um modelo artesanal específico: o processo tradicional da cestaria guarani – trabalho que acompanhei em uma das oficinas da VIII Semana de Cultura Popular, promovida anualmente pelo Núcleo de Cultura Popular do Instituto de Artes da Uerj.

No ato de trançar, o gesto é uniforme, repetitivo. É a regência do corpo em sua precisão e força – fechando ponto por ponto, trama por trama, aprisionando cada talo em um desenho em cadeia, cuja beleza se faz pela regularidade. Seu princípio é o da presença absoluta desse

corpo que age. Cada passo leva a outro imediatamente unido e decorrente de seu antecedente, todos interligados na ação que vai construindo uma cadência de gestos, um ritmo que nos leva à suspensão do pensar. Mas nessa ausência do pensamento, numa reflexão primária, melhor dizendo – o controle do corpo exige do sujeito estar totalmente presente nessa atenção – nesse vácuo existe o gesto. Tudo é gestualidade.

Seria errado falarmos em mecânica dos gestos, porque o corpo permanece sentindo, sentindo intensamente cada grau de força – força aqui de puxar o talo e de amarrá-lo a outro, garantindo firmeza e precisão. Esse automatismo não é mecânico, ele é orgânico. É como se o corpo cantasse. Ao tramar ele está fazendo um refrão, um texto ritmado que só aparece quando o processo termina. O cesto é um poema visual. Poesia que traz consigo não uma individualidade inquieta, carregando experiências enraizadas no tempo mítico.

O que a intencionalidade preenche é a ausência do puro gesto. A mão também não trabalha sozinha. A mão faz e refaz, senhora de todo acontecimento. Não há surpresa, mas repetição. A repetição torna-se o elo de todos os instantes. O vácuo intelectual do gesto que se reproduz sequencialmente é a presença absoluta no fazer. Em alguns momentos o corpo está totalmente livre em si mesmo – ele atinge esse estado pela ritmicidade, cadência que embala os sentidos e libera a mente de sua operosidade analítica, trazendo sua força contemplativa. A mente observa o corpo, ela o acom-

panha. É essa sabedoria – o saber de uma ação superpresente – que devemos trazer para nossa reflexão.

A Pedagogia do Artesanato não deve ser um treino, um adestramento, mas uma entrega ao corpo, doce e suave ou forte e enérgica. Cada fazer artesanal encerra em si uma sabedoria só sua. Alguns, como a cestaria, nos falarão de um modelo em que a repetição é primordial, outros, como nos fala a cerâmica de Vitalino, uma modelagem delicada das massas, com detalhes que nos fazem olhar cada parte das figuras, ancorando-as firmemente em um chão de barro. Um espaço maior para a invenção, coisa de figuras, campo fértil ao imaginário da fabulação. Um cotidiano que se faz extraordinário em sua afirmação de certos modelos: o boi, a caçada, o vaqueiro.

A Pedagogia do Artesanato é um espaço em que o corpo pode aprender segundo outro corpo: a técnica como a experiência passada pela observação. Seguimos outro corpo, experiência em que a repetição é significativa, acumulação de gestos que se seguem. Esta pode ser uma outra forma de abordar a distância entre a arte e o artesanato – a repetição.

Sabemos que a separação arte/artesanato é uma falsa dicotomia: a mão está viva e vive a serviço da inteligência. Para Aristóteles, a inteligência é o ato que move a mão. A mão do artesão é animada – mão que opera, mão sensível e inteligente. A inteligência, na verdade, nasce com a mão, é constituída pela manipulação das coisas do mundo. Cito Piaget:

A inteligência verbal ou refletida baseia-se numa inteligência prática ou sensório-motora, a qual se apóia, por seu turno, nos hábitos e associações adquiridos para combiná-los. Por outra parte, esses mesmos hábitos e associações pressupõem a existência do sistema de reflexos, cuja conexão com a estrutura anatômica e morfológica do organismo é evidente. Existe, portanto, certa continuidade entre a inteligência e os processos puramente biológicos de morfogênese e adaptação ao meio (Piaget, 1987: 13).

Agir sobre as coisas é pensar sobre elas, é percebê-las, senti-las, descobrindo suas qualidades. Segundo a concepção piagetiana, veremos que a fase operatória se segue até a abstração, quando se opera não mais sobre os objetos concretos, mas sobre os signos. E talvez esteja aqui a real oposição – que não pode se dar entre mente e corpo, mas entre concretude e abstração.

O que permanece recalcado e negatizado é o pensamento concreto. E isso se dá com o advento da idealidade pura – projeto platônico para um mundo outro, imaterial. A crença na superioridade da razão desconhece suas origens. Trata os objetos como simulacros, quer ver o mundo físico como simples projeção. Mas esquece que é justamente o jogo de corpo-mente-mundo que nos possibilita a formação de um mundo de idéias, de uma cultura.

O pensamento em arte também nasce dessa operosidade, um fazer que se estetiza, que age e pensa na forma. E é

por isso que a dicotomia arte e artesanato também é falsa: ela está a serviço da desvalorização do corpo, nega uma inteligência artística primordial, corporificada, organicizada e organicizante. Mesmo que puramente conceitual, um fato artístico acontece no mundo das coisas; as coisas virtuais também são constituídas a partir das relações concretas.

Então voltemos aos Guarani e ressaltemos sua visualidade vigorosa: enraizada no gesto de sobreposição das fibras, jogo geometrizar de construção de formas. Seu trançado é todo calcado numa matemática complexa geradora de superfícies homogêneas. São conjuntos numéricos que se invertem a cada feira, que o olho reconhece de relance. O cesto supõe outra matemática, calcada em subunidades que se alternam em determinados ciclos.

A identificação rápida dos subconjuntos advém da prática constante, dedicada. Só se aprende fazendo e refazendo. No exercício dessa trama, vamos descobrindo os padrões, o modo como eles são gerados a partir de delicados filetes de taboa. Passamos da linha à superfície e desta ao volume. Os filetes são delicadamente dobrados, e novos planos são gerados. Quando estes se fecham, temos o objeto. É preciso se deixar acostumar ao brilho do talo tingido da taquara para descobrir infinitas tonalidades em cada feixe. Cada elemento ou ponto se une com intensidade ao todo da forma também nesse refulgir.

Esse é um exercício feminino, ainda que os homens hoje também façam seus

cestos. A aldeia Sapukai reverencia Sebastiana, considerada a melhor cesteira. Há um vínculo simbólico entre útero e cesto? Será que a delicada força que a cestaria exige é um atributo da feminilidade? Lucas, intérprete, afirma: “Ninguém faz cestos como Sebastiana. Mesmo os homens fazendo cestos, não conseguem fazer igual às mulheres. Elas são melhores”.

Cada família tem seu desenho. É magnífica a mitologia que envolve esse trabalho: o povo guarani nasce do cesto. Essa imagem de um conjunto de feixes me faz pensar que seriam como indivíduos reunidos e que se unem em um desenho, em uma forma, em um objeto – imagem belíssima para pensar as relações humanas. Pois é por nossos entrelaçamentos que nos constituímos, somos coletividade enquanto nos unimos e entre dobras, sobreposições e enlaces estabelecemos uma forma comunitária. O cesto, como uma comunidade, é também um continente, forma que pode trazer algo em si, um objeto para transportar, guardar e proteger.⁷

Apesar de estar aqui a tocar a dicotomia arte e artesanato, na verdade me esforço para quebrar essa dicotomia, invalidá-la. Explicito por que apenas dissertei sobre o aspecto manual. Outros aspectos que envolvem essa questão não foram colocados, como os sentidos de praticidade e de utilidade que não foram citados aqui. Esses outros fatores são importantes, mas não exatamente centrais, como o caráter manual. Até porque muitos artesãos não estão produzindo objetos de uso prático, e, entre

aqueles que o fazem, não se pode descartar o valor simbólico e estético de seu trabalho. Uma função não anula a outra, ainda que, para alguns, a comprometa – como a pura transcendência que certos estetas exigem para a categorização da arte.

Outro fator, o de reprodutibilidade, também me parece não ser central. A repetição se dá pela afirmação, pela eleição de determinado modelo. Isso não quer dizer que a forma reproduzida seja alienada, mas, muito ao contrário, sua repetição a declara muito significativa. Os modelos são textos ainda em aberto, se prestam à continuidade e à perpetuidade de determinados sentidos. E eles se oferecem como padrões a inúmeras variantes: geram famílias, classes, novas ordens de imagens. E produzem ainda, como no caso da cestaria guarani, a construção de uma maestria, de um saber cesteiro, de uma excelência no fazer. Uma Pedagogia do Artesanato deveria também mergulhar nessas questões. Pensar esses fazeres, contextualizá-los e problematizá-los, penetrando seus sentidos.

Deveríamos reforçar a trama entre mente e corpo, revitalizar esse vínculo partido, fissura acentuada no modelo cartesiano. Não temos um corpo, somos um corpo. Um corpo que é a nossa vida.

A argumentação anterior, ainda não bem explorada, refere-se à relação entre cognição e motricidade. Reporto-me especialmente ao fato de que a maior parte dos conceitos qualitativos diz respeito a relações corporais depuradas pela reflexão. Retorno a Piaget:

as principais “categorias” de que a inteligência faz uso para adaptar-se ao mundo exterior – o espaço e o tempo, a causalidade e a substância, a classificação e o número, etc. – correspondem, cada uma delas, a um aspecto da realidade, tal como os órgãos do corpo são relativos, um por um, a uma característica especial do meio; mas, além de sua adaptação às coisas, essas categorias também estão implicadas umas nas outras a tal ponto que é impossível isolá-las logicamente. A “concordância do pensamento com as coisas” e a “concordância do pensamento consigo mesmo” exprimem essa dupla invariante funcional da adaptação e da organização. Ora, esses dois aspectos do pensamento são indissociáveis: é adaptando-se às coisas que o pensamento se organiza e é organizando-se que estrutura as coisas (Piaget, 1987: 19).

No pensamento filosófico de Brun, a questão se aprofunda ainda mais:

À pergunta “que quer dizer pensar?” Heidegger responde que “pensar talvez seja simplesmente da mesma ordem que trabalhar um cofre. É em todo o caso, um trabalho da mão.” Eis uma afirmação que não deve surpreender, vinda de um filósofo que era filho de tanoeiro e cresceu perto da Floresta Negra, entre os que trabalham com a madeira. Pode incitar-nos à humildade, na medida em que procura lembrar-nos que pensar é pesar e que a gravidade dos homens deve nascer da aprendizagem que fazem do peso

das coisas e do mundo. Mas não nos deve instigar aos instrumentos dos que apenas vêm na mão uma portadora de utensílios.

Se pensar é um trabalho da mão, não é porque a mão trabalhe no lugar do espírito, mas porque pensar é, ao mesmo tempo, fazer trabalhar a mão e trabalhar a própria mão. Uma cultura é uma cultura da mão, não porque seja feita pela mão, que agiria, por assim dizer, completamente só, mas porque é, acima de tudo, uma educação da mão feita pelo homem (Brum, 1991).

A natureza manipulatória da cognição é o correlato pretendido por esses autores, que entendem a mão como um órgão da reflexão. Estimular a prática artesanal é estimular novos processos cognitivos.

Outro fator de qualificação educativa do artesanato é ser este uma manifestação local. Seus recursos são profundamente vinculados ao meio, microesfera produtiva de indivíduos ou de pequenos grupos, revelando-o em suas formas e materiais. O princípio de sua força comunicacional na contemporaneidade é este: a busca pela sensibilidade localizada e única, particular.

Quando Geertz (2000) defende o sistema de arte como uma produção local, ele quebra a hegemonia acadêmica circunscrevendo cada manifestação em sua própria realidade social. Essa atitude é equalizadora, pois dispensa o uso das mesmas categorias de análise, liberando o objeto para um espaço reflexivo

único, específico, datado. Ele aponta para a necessária fuga de uma intra-estética – que ele apresenta como o formalismo europeu. Geertz peca quando, ao considerar que cada uma dessas manifestações apresenta uma estética própria, não as coloca também como promotoras de “intra-estéticas”, cada uma delas produzindo seus modelos de significação e sua linguagem plástica própria – o que ele, contraditoriamente, já afirmara quando dizia que a melhor ferramenta para entender uma prática artística é feita na mesma fábrica que a produz. Postula-se aqui uma estética-de-campo, um estudo enraizado na experiência empírica, mergulhado no contexto na descrição de uma linguagem plástica. Denomina-la-ei *intra-estética*, transformando o conceito geertziano, abrindo-o para a tradução das diferenças.

Se cada prática artística apresenta sua própria intra-estética, precisamos abrir o ensino de arte para seus diferentes sujeitos e códigos, compondo-os com muito mais que o modelo acadêmico. Quando se ampliar essa necessária abertura para a alteridade no trabalho educacional – o que vem já sendo feito por inúmeros arte-educadores brasileiros e estrangeiros –, a formação artística, assim desobstruída, apresentará um conteúdo muitas vezes mais rico e significativo.

NOTAS

1 O artesanato seria uma não-arte – rejeitado até pelos que apreciam uma antiarte. Para além de uma oposição ou inversão, o

artesanato existiria em outra esfera que não a artística.

- 2 Em *O Barato da Arte* (1994) propus uma revisão dos conceitos sobre o artesanato, apontando a presença de um novo artesanato, o neo-artesanato ou o artesanato urbano pós-moderno. Destaquei o erro mais grave dos estudos sobre artesanato: o tratamento generalizante que reúne todas as práticas artesanais como uma coisa só. Elas têm diferenças marcantes, pois são primordialmente expressões locais. Mesmo marcando identidades entre elas, não as devemos equalizar.
- 3 Esse é um devaneio meu sobre a arte cesteira guarani.
- 4 É imprescindível lembrar que muitos denominados artesãos não conhecem o termo artesanato: alguns denominam o que fazem arte, outros não distinguem sua produção de outras atividades como as religiosas ou lúdicas. Aprendem a utilizar o termo a partir de influências externas ao meio. O termo é introduzido de fora, significando já o julgamento entre relações de diferença com a estética exógena e estabelecendo uma identidade genérica – a da artesanaria – que passa a ser utilizada pelo sujeito então auto-reconhecido artesão.
- 5 Em alguns períodos históricos surgiram propostas divergentes para se pensar a relação arte, artesanato e indústria, como o Movimento Arts and Crafts, a Bauhaus e o Movimento Híppie ou Contracultural. Foram progressivamente absorvidos e diluídos, reputados como utópicos e regressistas.
- 6 Um modelo de alteridade para se pensar o

ensino de arte oficial, calcado na tradução epistemológica do padrão acadêmico, vigente ainda como modelar.

7 Ao contrário de Mukarovsky (1979), que defendia sua presença como forma estética mas não artística, percebo a potência artística como além da inovação. Minha posição deriva de uma corrente contemporânea que valoriza o processo e retoma a poética do fazer em seus mais ínfimos movimentos. Penso a partir da notória presença de artistas populares/artesãos – direta ou indiretamente – nas mostras atuais de arte ou ainda nas muitas apropriações da arte popular que os artistas contemporâneos realizam.

Isabela Frade é arte-educadora, doutora em Comunicação e professora do Instituto de Artes da Uerj, no qual integra o Núcleo de Cultura Popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BRUN, J. *A Mão e o Espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- FRADE, I. *O Barato da Arte – o artesanato na feira Hippie de Ipanema*. Tese de mestrado. ECA/USP. São Paulo, 1994.
- GEERTZ, C. *O Saber Local*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- PIAGET, J. *O Nascimento da Inteligência*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1987.

