

A LINGUAGEM ARTÍSTICA DO ARTESANATO: ARTESANATO COMO PEÇA AUTORAL; COM CONCEITO, SIMBOLISMO E MATERIAIS CULTURAIS

THE ARTISTIC LANGUAGE OF CRAFT: CRAFT AS AN AUTHORAL PIECE; WITH CONCEPT, SYMBOLISM AND CULTURAL MATERIALS

Paula Alves NETTO¹

Jesus Alexandre Tavares MONTEIRO²

Alexander Ivan de Almeida OLIVEIRA³

Resumo: A pesquisa propõe um olhar sensível para a linguagem artística do artesanato como peça autoral; com conceito, simbolismo e materiais culturais regionais. O problema norteador está em como agregar valor ao artesanato, não se limitando aos aspectos funcionais do produto. A metodologia utilizada, essencialmente por meio de pesquisa bibliográfica, opta por cruzamento de acepções de autores que abordam o tema. O diálogo se dá considerando a historicidade, a dinâmica cultural enraizada nas comunidades e os espaços de produção, fruição e conexões. Deseja-se recriar um espaço de reflexão, onde se possa apostar na riqueza dos processos artísticos presentes no artesanato, encontrar seu lugar no mundo das artes e da economia criativa, bem como, sua relevância como patrimônio imaterial de seus territórios, no desejo de um lugar que dê hipóteses para além dos limites conceituais.

Palavras-chave: Artesanato; Arte; Cultura Popular Brasileira; Patrimônios Imateriais; Artes Visuais.

Abstract: The research proposes a sensitive look at the artistic language of crafts as an authorial piece; with concept, symbolism, and regional cultural materials. The guiding problem is how to add value to handicrafts, not limited to the product's functional aspects. The methodology used, through bibliographical research, opts for crossing the meanings of authors who address the theme. The dialogue takes place considering the historicity, the cultural dynamics rooted in the communities, and the spaces of production, fruition, and connections. The aim is to recreate a space for reflection, where one can bet on the richness of the artistic processes present in handicrafts, finding their place in the world of arts and the creative economy, as well as their relevance as intangible heritage of their territories, in the desire for a place that gives hypotheses beyond conceptual limits.

Keywords: Crafts; Art; Brazilian Popular Culture; Intangible Heritage; Visual Arts.

¹Mestranda em Gestão, Planejamento e Ensino no centro Universitário Vale do Rio Verde (UNINCOR); Turismóloga, Historiadora, Graduada em Artes, História e Letras. Pesquisadora e consultora na área do Patrimônio Histórico, artístico e Cultural. E-mail: pan.paula.alves@gmail.com.

²Docente no Centro Universitário Vale do Rio Verde (UNICOR); Pós-doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/FAE); Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: jesus.alexandre@ymail.com.

³ Mestrando em Gestão, Planejamento e Ensino no Centro Universitário Vale do Rio Verde (UNINCOR); Advogado, Filósofo, Graduado em Direito e Filosofia. Pesquisador e consultor na área do Patrimônio Histórico, artístico e Cultural. E-mail: alexanderivan2708@gmail.com.

Introdução

É inegável a relevância da criatividade e das produções autorais e coletivas no atual cenário socioeconômico que abarca a expansão da economia criativa e políticas públicas culturais, frente ao processo de ressignificação e permeabilidade de compartilhamento de vínculos e valores no entorno de uma comunidade, por meio das trocas artísticas e afetividade. Esse estudo se baseia no desejo de se analisar o papel do artesanato na sociedade moderna, seu processo criativo e sua representatividade intrínseca nas artes visuais.

A pesquisa que traz como tema a linguagem artística do artesanato como peça autoral, que possui um conceito artístico e social, veicula símbolos e signos comunitários e têm sua estrutura física permeada de materiais culturais de seus territórios. Revela-se o artesanato como um importante elemento cultural que transmite diversas poéticas artísticas e sociais regionais ao se dispor frente aos elementos artísticos presentes na sua composição e concepção, agregando valor às peças únicas.

A motivação desta pesquisa está relacionada ao campo de atuação profissional e de pesquisa dos autores, como historiadores, educadores e consultores do Patrimônio Cultural, nos preciosos e reveladores territórios do Sul de Minas Gerais. Para esta pesquisa, especialmente e espacialmente, em São Lourenço, cidade na qual os Coletivos de Artesanato foram reconhecidos como Patrimônios Imateriais da municipalidade. Tal processo foi deferido pelo Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de São Lourenço, e produzido de forma legítima junto à comunidade e detentores deste conhecimento de origem familiar e técnicas artísticas tradicionais que encerram em si elementos identitários e em suas belezas ímpares. As peças artesanais autorais produzidas, são capazes de encantar e transmitir as peculiaridades do povo, tanto para própria comunidade como também para os visitantes, uma vez que a atividade econômica da cidade é essencialmente turística.

A partir deste contexto, o objetivo geral deste trabalho consiste em analisar a projeção do artesanato como obra de arte integrante ao universo das artes visuais, levantando a trajetória do artesanato na sua dimensão artística e social e identificando os elementos artísticos presentes no artesanato, de forma a possibilitar a redescoberta, o reconhecimento, o novo olhar para o intangível, possibilitando agregar valor às peças autorais.

Para tal, foi utilizada a pesquisa bibliográfica, comparando e dialogando com as diferentes acepções (entendimentos) dos conceitos de artesanato e arte.

A pesquisa bibliográfica traz luz às perspectivas de estudiosos e nomes de grande referência quanto aos trabalhos à arte e cultura popular em diálogo com as concepções dos autores percursores do Patrimônio Cultural e Cultura Popular no Brasil: Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco e Aloísio Magalhães. Lina Bo Bardi - arquiteta modernista, conhecida com o projeto do Museu de Arte de São Paulo; José Saramago - escritor português ganhador do prêmio Camões em 1995, Prêmio Nobel de Literatura em 1998 além de Comendador do Mérito Científico, Literário e Artístico no mesmo ano; Adélia Borges, que traz novas dimensões ao artesanato como um patrimônio que pode se renovar, tem uma das suas obras, no livro *Design + Artesanato – O Caminho Brasileiro* essa abordagem de recriação; Ana Heye, mestre em Antropologia Social; e o escritor, poeta, letrista, líder em diversos debates artísticos, políticos e sociais no México e no mundo, Octavio Paz, além de outros autores que abordam de forma legítima o tema aqui trabalhado, compartilham da linha de fundamentação teórica.

Ao discutir os aspectos históricos remetemos às memórias do tempo medieval, da Grécia e da arte greco-romana, fundamentados nos pensamentos filosóficos de Aristóteles e Platão, além de acepções dos autores pesquisadores Lampen, Alvin, Rugiu, Russi, referências bíblicas, entre outros. Da formação cultural no ofício do artesão no processo de criação característico em sua poética como obra de arte, trazemos como base autores de teoria crítica da sociedade, com Adorno, um dos fundadores da Escola de Frankfurt, que buscou inspiração em Marx, Walter Benjamin, Baudelaire e Horkheimer.

Propomos aqui, ampliar as concepções dentro dos conceitos já elaborados por meio de discussões e estudos autênticos, legítimos e valorosos. Para consolidar esta pesquisa recorreremos a documentos específicos que trouxessem dados quantitativos e qualitativos, difundidos por órgãos que desempenham importante papel junto ao estudo, prospecção e aplicação do tema proposto, como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais), além do dossiê de Registro dos Coletivos de Artesanato de São Lourenço como Patrimônio Imaterial da cidade, realizado por meio de pesquisa, observação in-loco e participação dos detentores deste patrimônio.

Conceituando Arte

Refletir sobre os aspectos fundantes do que se entende por arte, é importante para avançarmos na pesquisa.

Iniciemos por uma comum consulta básica, no dicionário Aurélio (1993), que conceitua a arte como a “Capacidade que tem o homem de, dominando a matéria, pôr em prática uma ideia.” Nesta perspectiva pontua-se de duas habilidades humanas presentes: uma onde se parte da condição de transformar uma ideia em matéria, uma vez que construímos e projetamos antes em nossa mente para posteriormente dar materialidade à peça, e a outra está relacionada às técnicas, a manipulação da matéria-prima para o fazer, aspecto também relacionado aos saberes transmitidos de geração em geração.

Rugiu (1998) identifica que desde a Idade Média, a concepção de arte, popularmente referia-se ao fruto de criações manuais. No referido período, as artes eram classificadas em duas esferas - ao se considerar a metodologia de ensino das mesmas: as liberais e as mecânicas ou servis. As artes liberais eram desempenhadas pelos homens livres. As artes mecânicas, consideradas próprias dos escravos ou servos, eram as realizadas com as mãos, a partir de habilidades justapostas, articuladas no campo prático, como as engenharias. As artes mecânicas tinham sua importância, de forma a se ordenar pelo desenvolvimento da humanidade, enquanto as artes liberais eram de exclusividade dos doutos. Ainda conforme o autor (1998), a partir do século XV, as artes liberais afastaram-se das artes mecânicas, assumindo uma posição superior. Desta forma, começou a se estruturar a distinção hierárquica entre as artes.

Russi (2004, p. 55), ainda aponta que “o primeiro se garantiu pelo próprio trabalho e genialidade, enquanto o segundo continuou trabalhando e morrendo anonimamente”.

Chama-se atenção para este aspecto no cenário contemporâneo, onde os artesãos vivem no anonimato, bem como, suas peças autorais perfazem um campo econômico ainda não valorizado, embora emergentes da economia criativa.

Preleciona Benjamin (2005), que a sacralidade da arte se exprime por meio da sua aura, da sua contemplação e distanciamento, desta forma, restrita às massas, acessível apenas para um seletos e pequeno número de indivíduos:

Sabe-se que as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. Ora, é um fato de importância decisiva a obra de arte perder necessariamente sua aura a partir do momento em que

não mais possua nenhum traço de sua função ritual (BENJAMIN, 2005, p. 228).

O poema de Charles Baudelaire (1865), “A Perda do Halo”, aponta para o que viria a ser as novas trajetórias da arte e que passa a acontecer com os artistas do seu tempo, colocando-os em um “lugar comum” saindo do pedestal do artista clássico para transformá-los em homens anônimos, sem nenhuma diferenciação, podendo interagir com a massa, simbolizando então a “perda da aura”, nesse processo de humanização do homem, deixando então a dimensão do sagrado. A arte não mais reflete os elementos em derredor, passando então a refletir sobre a própria arte.

A morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las. Antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só as de arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes. Agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e mais sagradas (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 74).

Na perspectiva de Adorno (1988, p.19), a arte contribui para a sublimação humana. Entendida como antítese social da sociedade, a arte não se deduz imediatamente de sua sociedade, uma vez que corresponde ao interior humano enquanto espaço de representação.

Conceituando Artesanato

Tratando da origem da palavra artesanato, os italianos conceberam a palavra artigiano com acepção ao artesão. No século XIX, o termo passa a ser artigianato, com a finalidade de revelar a disciplina de trabalho do artesão. A atribuição de novo sentido à palavra, chegou à França – no século XVI - sob a configuração artisan, e artisanat, a partir do século XIX. Do francês, o vocábulo atribui as formas de artizan e artizanat em romeno; artesano e artesanía em espanhol; e artesão e artesanato em português. O termo que intitula artesanato em Alemão é Handwerck e, em inglês, é chamado por handwork, handcraft e handcrasftsman. No que se refere à origem do termo no Brasil, Saviani (1998) anuncia que não há registro da palavra artesanato em versões mais antigas dos dicionários do país, revelando-se somente em meantes do século XX.

Goethe, em 1797, defende que a industrialização na produção de peças artesanais tem o caráter da arte sucumbido pelo artesanato, de forma a dar fundamentação ao que os autores da teoria crítica da Escola de Frankfurt, afirmavam a

respeito da prostração das artes no processo de aceleração e impulsionamento comercial:

Diante disso, vemos que o único antídoto contra o luxo, caso ele pudesse e devesse ser balanceado, é a arte verdadeira e o sentimento artístico verdadeiramente suscitado e que, ao contrário, a mecanização altamente desenvolvida, o artesanato refinado e a produção manufaturada preparam a ruína completa da arte (GOETHE, 2005, p. 89)

Lembrando-nos acerca dos subsídios históricos é que Bo Bardi (1994) traz à luz a reflexão que relaciona a produção artesanal ao espaço onde está disposta a comercialização. A autora considera que por se tratar de uma produção acima de tudo, popular, em resposta às necessidades cotidianas, o modo como é comercializada, de forma consonante, em feiras populares, reforça seu caráter de inferioridade se contraposto à peça artística.

Pode-se perceber que o conceito do artesanato perpassa por paradigmas, onde considera-se questões que permeiam as peças: é a cultura, saberes e fazeres regionais que se perpetuam em suas comunidades? É a expressão artística individual? É a concepção da peça? É a sua utilidade prática? É uma atividade socioeconômica?

Em visita in loco aos coletivos de artesanato, como parte importante da feitura do processo de reconhecimento destes como patrimônios imateriais – em São Lourenço MG, percebemos que as peças nunca são idênticas, não sendo possível replicar diversas vezes uma bolsa de palha, por exemplo. Neste aspecto, Vainsencher, aponta para a produção artesanal como o resultado de um produto que não segue um modelo, um padrão e por isso, toma o artesanato como peça disponível em pequena escala.

[..] a característica de artesanal não recai sobre o produto, porém sobre o sistema específico através do qual o produto é elaborado, vinculando-se à necessidade que o ser humano possui de individualização, de não padronização, bem como precisa ser produzido na casa do próprio artesão ou em alguma cooperativa, englobar um número reduzido de peças, ser proveniente de concepção e execução individual, familiar ou grupal, e ter sido elaborado sob o regime de não assalariamento (VAINSENCHE, 2003, p.01).

“Uma coisa é fazer um objeto com a mão e outra bem diferente é usar as mãos para se fazer um objeto” (MARTINS, 1973, p.52).

Cunha e Vieira (2009), adotam a perspectiva de que para o trabalho artesanal não tem a necessidade rigorosa de aprendizagem, partindo do princípio de que, conhecendo o mercado – a demanda, o indivíduo, colocam a criatividade à serviço da produção. Os aspectos estéticos da linguagem artística agregam valor às peças pensadas economicamente (KELLER, 2011).

Já em uma concepção que se traz como pano de fundo os saberes associados à produção artesanal, para além das peças artesanais no campo estritamente econômico, trazemos o conceito de Santos (2012):

O artesão é dono do saber e centro do processo de produção e não um simples apêndice de uma máquina. Só ele pode iniciar e concluir o processo e ainda detém o conhecimento sobre a compra, os tipos e a qualidade das matérias-primas, além de, comumente, comercializar o produto final gerado (SANTOS, 2012, p.49).

Pauta-se relevante colocarmos neste aspecto que a principal justificativa para o reconhecimento dos coletivos de artesanato no território da Instância das Águas Sul Mineira – São Lourenço, como parte integrante dos bens de sua comunidade, a especificidade dos saberes e modos de fazer. Esses saberes, muitas vezes passados de avós, para pais e hoje, vivos e presentes na feitura de peças por seus filhos (as), não se restringem ao conhecimento das matérias-primas – que por si só, já é algo que remete ao território, ao plantio, as comunidades rurais e a área geográfica, mas também e principalmente, por se tratar se saberes que sobrevivem às gerações por conhecimentos transmitidos de forma oral e prática, manuseio e manipulação dos materiais presentes nas peças.

Das dimensões sociais do Artesanato

Como bem pontuou o mexicano escritor, poeta, letrista, líder em diversos debates artísticos, políticos e sociais no México e no mundo, Octavio Paz, que em 11 de outubro de 1990 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, quando concerne sobre as dimensões do artesanato, as perspectivas tocam a estética – beleza, a utilidade - função, a singularidade da arte e a tecnologia econômica, de forma a trazer à tona muito mais das pessoas que legitimam significado às peças do que as próprias peças em si.

As peças artesanais são portadoras de memórias, sentidos e identidades. Elas constroem e reconstroem narrativas que nos conduzem a olhar o mundo e suas produções por uma perspectiva inédita e repleta de subjetividades e saberes que se mantém vivo ao longo do tempo.

Podemos ilustrar esta premissa com a narrativa construída no entorno de uma artesã que confecciona bonecas que representam Nhá Chica. Em São Lourenço, a Peregrinação de Nhá Chica, é uma celebração cultural também reconhecida como Patrimônio Cultural. A artesã, que aprendeu com a sua mãe, e que por sua vez aprendeu com a sua avó a dar vida a pequenas e belas bonecas de pano – feitas com saco de

estopa, manteve viva a tradição da família, porém agregando outro valor à sua peça – a releitura da imagem de uma beata cristã que tem o carinho e a adesão de milhares de peregrinos nesta caminhada que tem um percurso de 33km e passa por quatro cidades sul-mineiras: São Lourenço, Soledade de Minas, Caxambu e Baependi. Quando a artesã conta a história da sua família, e depois compartilha a história de Nhá Chica com os visitantes de sua barraca na Feira de Artesanato, ela encanta a todos, de forma com que aquelas pessoas desejem levar um exemplar único para a sua casa. E cada boneca é única. Na barraca com quinze bonecas da Nhá Chica, não existe uma igual a outra, cada uma tem um detalhe especial, que a torna única. Além de trazer os saberes apreendidos em sua família e comunidade, a artesã trabalha com materiais próprios do território. Outro conceito difundido em suas peças, é o da sustentabilidade. O corpo da Nhá Chica é feito com potinhos de iogurte ou garrafinhas de água, preenchidos com grãos secos de café. As pinturas dos detalhes nos panos são feitas com a borra do café. Nota-se que esta boneca, é portadora dos saberes da família da artesã, da utilização da matéria-prima local, e da identidade cultural mineira, permeada pela fé.

Lina Bo Bardi, destaca que o Brasil tem:

[...] uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos trágicos e fundamentais. O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. A volta a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errado (BARDI, 1994, p. 12).

Lina ainda evidencia que “um país em cuja base está a cultura de um Povo é um País de enormes possibilidades” (Ibid, p. 20).

Enquanto na Europa foi a partir da herança tradicional do artesanato que se desenvolveu o design erudito e o industrial, no Brasil, a herança de saberes e fazeres que permeavam o nosso território foi desconsiderada ao se fazer prevalecer a herança colonial.

A institucionalização do design no Brasil foi feita a partir da ruptura com o saber ancestral manifesto em nossa cultura material. A herança de nossos artefatos – numa longa história, que precedeu e sucedeu a chegada dos portugueses e os fluxos migratórios subsequentes vindos de vários países europeus – foi totalmente desconsiderada e desvalorizada. O desejo deliberado de abolir o objeto feito à mão em prol do feito à máquina obedeceu à visão de que a tradição da manualidade era parte do passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza, que o futuro promissor proporcionado pelas máquinas nos faria superar. Em nome do progresso e da desejada inserção do Brasil no concerto das nações desenvolvidas, melhor seria sepultar essas práticas empíricas e substituí-las pelo Novo, com N maiúsculo, redenção que seria trazida por um futuro pautado pelos princípios puramente racionais – a Ciência, a Técnica, a Metodologia (BORGES, 2011, p. 31).

Com foco no indivíduo humano histórico e cultural, dotado de subjetividade e capacidade criadora, considerando suas formas de pensar e agir, de estar e integrar o mundo, a partir da década de 60, vozes como a de Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi questionam ideias funcionalistas que predominavam neste contexto. “Uma espécie de fastio, monotonia, achatamento de valores causados pelo próprio processo de industrialização muito acelerado e sofisticado. O mundo começou a ficar muito chato” (MAGALHÃES, 1997, p.114).

Muitas das ideias do funcionalismo são originárias no positivismo de Comte (1855) que significava a sociedade como um organismo em que cada grupo ou indivíduo tem uma função específica, de forma a contribuir para o funcionamento do todo.

O olhar de Bardi e Magalhães foram óculos que prospectaram um “olhar para si mesmo”, diagnosticando a cultura e as matrizes culturais presentes nos indivíduos e coletivos. Na busca de soluções para construir espaços para a arte popular nos produtos contemporâneos, trazem a especificidade das peças artesanais como portadoras da identidade brasileira. Bardi se pronuncia da seguinte forma sobre o pensamento fundado por Bauhaus:

A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranquilizante das consciências dos que não precisam. A metástase de sua incontrolável proliferação arrastou consigo as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande ideia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da ‘inteligência’ tecnocrática, que esvaziou, com sua falência, a ‘racionalidade’ posta contra a ‘emocionalidade’, num fetichismo de modelos abstratos que encara como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens (BARDI, 1994, p. 13).

Ganha destaque o pronunciamento de Álvaro Machado quando faz referência a Lina Bo Bardi, na obra *Design + Artesanato*, de Adélia Borges: “ninguém no Brasil superou o grau de confiança de Lina Bo Bardi no potencial revolucionário da imaginação e da criatividade populares” (BORGES, 2011, p. 37).

Aloísio Magalhães, dentro de sua trajetória como ator social e pessoa pública, foi um importante mediador na articulação de políticas culturais e do patrimônio cultural. Seus pensamentos valorizam as características socioculturais originárias e vão de encontro com o Manifesto Regionalista, de 1926, que defendeu um País autêntico, tropical e único. Magalhães dirigiu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), estabelecido em 1975, fruto de parcerias e convênios entre a Fundação Cultural do Distrito Federal, Ministério da Indústria e do Comércio, e a Universidade de Brasília. Aloísio Magalhães defendia que, “para criar uma fisionomia própria de uma cultura, é

preciso antes conhecer a realidade dessa cultura em seus diversos momentos” (MAGALHÃES, 1997, p. 115).

O CNRC se propõe, por um lado, ser a “memória da cultura brasileira em processo de descaracterização; por outro, divulgar o saber compilado, tornando-o acessível a grupos interessados. A criação do CNRC justifica-se pela diagnose geral, previamente feita, de que o meio cultural brasileiro está ameaçado em sua sobrevivência. O acelerado processo de desenvolvimento socioeconômico penetra com radicalidade cada vez maior esse meio cultural (FREITAG, Barbara. p.1. 1975).

Aloísio abraçava a concepção do desenvolvimento independente e emancipado do país, fundamentado em suas vocações nacionais, nativas, originais e primitivas (BORGES, 2011).

Elementos Artísticos no Artesanato

De acordo com a definição adotada pela UNESCO:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO, 1997, apud BORGES, 2011, p.21).

De forma diferente à adotada no processo de elaboração do dossiê de tombamento, instrumento legal de proteção, visando à proteção, salvaguarda e promoção de um bem material – palpável, como as obras arquitetônicas de Niemeyer no complexo de Brasília, recentemente invadida e depredada; os coletivos de artesanato – especificamente de São Lourenço, bem como artesanatos anteriormente reconhecidos como patrimônios no território brasileiro, são submetidos ao processo legal equivalente – o de Registro, na feitura do dossiê de proteção, salvaguarda de promoção, como um bem imaterial.

Citamos como exemplo o primeiro reconhecimento de patrimônio imaterial realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) - o do ofício das paneleiras de goiabeiras. Não foram as painéis de barro registradas como Patrimônio, e sim os saberes envolvidos na fabricação artesanal. Da mesma forma como os saborosos queijos mineiros, eles, por si só, não são o patrimônio, mas sim os saberes e modo de fazer artesanal associado à sua produção.

Tal fato se dá justamente porque é o imaterial, o intangível – os saberes, os modos de fazer, carregados de subjetividade e elementos que contém toda a sua complexidade, que é o patrimônio, a herança perpetuada daquele território, por meio daquela prática. As peças produzidas artesanalmente constroem narrativas que auxiliam na identificação de sua comunidade, partilha signos e valores. Para isso, esses processos fazem uso da hermenêutica e passa pela validação daqueles que mantém vivo esses saberes, assim como descrevem sobre essa gente que o criou e que o mantém, dentro de seus contextos territoriais e socioculturais. Paz, afirma que:

Feito com as mãos, o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões não são a assinatura do artista, não são um nome, nem uma marca. São antes um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens (PAZ, 1991, p. 51).

Mário de Andrade reivindica um “comportamento artístico da vida”, no elogio ao artista artesão, quando elabora sua análise “uma vaidade de ser artista” (ANDRADE, 1975, p.32), remetendo-se a postura de seus contemporâneos. O autor descreve que o que move os artistas é uma postura de sentimento uma “desmedida inflação e imposição do eu” e não uma determinação estética, ao fazer referência ao Salão de Maio, sediado na cidade de São Paulo. Nesta perspectiva contextualizada trazida por Andrade, percebe-se a estima pelo individualismo: “hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano” (Ibid, p.32). Para corrigir o que ele chama de “engano”, propõe um novo comportamento:

Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubmersível, livre, mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade (ANDRADE, 1975, p. 32-33).

Considerando o processo de manipulação da matéria-prima, provida de técnicas para a produção da peça artesanal, o autor entende o artesanato como a “parte da técnica que se pode ensinar” (ANDRADE, 1975, p. 13), porém, não deixa de observar a presença da subjetividade, consecutiva da “concretização de uma verdade interior do artista” (Ibid., p. 13). A maior relevância é o “conhecimento da técnica tradicional” (Ibid, p. 14), que aporta o que Mário de Andrade chama de “problema de arte fazer”. Nesse entendimento, saber a técnica não é sofisticação ou requinte excessivo, uma vez que o artesanato e as peças artesanais carregam esses saberes em sua constituição. O autor conclui sua concepção sobre o artesanato, colocando então o olhar sobre o aspecto

do talento do artista, que descreve como “imprescindível e ensinável” (Ibid, p. 15), demarcando seu valor de autenticidade e originalidade.

Canclini traz na sua concepção de arte que:

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, 1997, p. 246).

Ainda, segundo o autor (1997), para redefinir a especificidade da arte e do artesanato e entender a relação estabelecida entre eles, é necessária uma pesquisa que enxergue as transformações globais no mercado simbólico, e considere não somente o desenvolvimento do popular e do culto, mas também seus encontros e convergências. Arte e artesanato estão inseridos nos processos de circulação de mensagens em massa, cujas fontes de aquisição de imagens, formas, meios de disseminação e públicos alcançados frequentemente coincidem com outras formas de comunicação, tanto em termos éticos quanto políticos.

Diferentes acepções de valores das peças artesanais

Quando falamos sobre o artesanato, nos remetemos ao ânimo inerente às peças autorais: a subjetividade. O pensar, o agir, a vontade, é ainda permeada por valores trazidos nos conceitos como fazer a mão, coletividade, simplicidade, tradição e preservação da memória viva nas peças. Em cada peça, há o sonho, os saberes e o tempo em movimento daquele que a produz. Há uma “boniteza torta”, como exprimiu Cecília Meireles (1952), “O mundo feito a máquina não compreende os bordos irregulares do barro, não gosta dos vidrados escorridos desigualmente, não aprecia a boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total”.

Através de uma investigação e observação das relações estabelecidas entre os artesãos e suas comunidades, entre os artesãos e visitantes dos seus territórios, dos materiais utilizados e técnicas de produção, da aproximação com os princípios da arte e das linguagens artísticas também presentes no design, da funcionalidade prática e/ou estética, torna-se possível reivindicar o valor sociocultural do artesão, assim como o valor artístico das suas peças no contexto cultural e econômico contemporâneo. Tal reivindicação busca resgatar não só a pluralidade cultural no mosaico brasileiro, mas conferir maior valor à arte e ao artista do artesanato.

Como expressão da cultura popular, o artesanato carrega saberes herdados de antigas gerações e se recria às gerações futuras. Para Dias (2003), além destes saberes tradicionais, é imprescindível a habilidade, o dom, o que ele chama de ato criador.

A dinâmica social vem promovendo novas configurações, e hoje vemos peças anteriormente expostas apenas em museus e galerias de arte, compartilhando os mesmos espaços das feiras artesanais.

Ao pontuar sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (1992), defende que reside na obra de arte um invólucro que preserva nela mesma a sua essência de beleza, diretamente ligada ao despertar de uma consciência crítica no seu observador. A relação do ser humano com obras artesanais, cumpre função equivalente à das artes, uma vez que ela comunica, provoca, torna sensível e promove uma nova reação de quem a observa.

Nesse sentido, Vigotski (1999), em *Psicologia da Arte*, traz sua enorme contribuição no que concebe a arte como produto cultural, que a cria a possibilidade da vivência de emoções, promovendo uma nova forma de ver e perceber o mundo.

Vigotski (1999, p. 308) afirma que “a arte está para a vida, assim como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades deste material”, de forma com que os efeitos da arte só podem ser elaborados no próprio corpo do ser humano.

O contexto social, econômico e político permeou e deu vida às alegorias de José Saramago, que, segundo Lopes (2010, p.103) — vão de *Ensaio sobre a cegueira* até *Ensaio sobre a Lucidez*. São narrativas do gênero romance que versam sobre a irracionalidade do mundo contemporâneo, que se dispõe a serviço do mercado, da obtenção do lucro e da competição desenfreada.

A revista *Visão*, em 2004, publicou uma entrevista em que Saramago, traduz em palavras a essência do livro *A Caverna*:

Nós ainda somos descendentes do Iluminismo, da Enciclopédia, dos valores da Revolução Francesa, que durante dois séculos foram referências. Acabamos de atravessar uma ponte e na margem já não há lugares duradouros. Isto não é fatalismo e nada se processa em linha recta: ao mesmo tempo que isto acontece sente-se uma necessidade de voltar atrás, uma insatisfação, sobretudo dos jovens, perante um Mundo que já não oferece mais nada, só vende (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p.105)!

É com a descrição do trabalho feito à mão realizado pelo oleiro ao manipular o barro, que Saramago dá início ao romance:

O Homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos, posto que à vista pareça menos idoso. [...] As mãos que manejam o volante são grandes e fortes, de camponês, e não obstante, talvez pelo cotidiano contacto com as maciezas da argila a que o ofício obriga, prometem sensibilidade (SARAMAGO, 2000, p. 11).

O conceito Aristotélico de mimeses, pode ser importante na análise desta obra

Aristóteles vai formular os primeiros conceitos ligados à arte, em especial à literatura, registrando o conceito de Mimeses como maneira de transformação do real. Transformar, segundo a proposta aristotélica, significa mudar a forma, imprimir nela uma nova maneira de ver e de interpretar o real. Diferentemente de Platão, que considerava a arte como cópia distorcida, e, portanto, falsa e desprezível do real, Aristóteles imprimia-lhe um valor altamente positivo – fosse pela originalidade expressiva trazida em seu bojo, fosse pela condição potencial de criar novos olhares, novas formas de percepção do objeto e, por extensão, do próprio mundo. Nessa controvérsia entre cópia perigosa e desprezível e mimeses criativa reside a primeira grande contribuição ligada à natureza e ao valor do objeto literário. Até hoje, as contribuições deixadas pelos filósofos gregos representam aspectos fundamentais para qualquer reflexão sobre o fenômeno literário (BASTAZIN, 2006, p. 2).

Com colossal exatidão técnica, José Saramago (poeta, crítico literário, cronista, tradutor) inova ao colocar o leitor diante de uma alegoria de um mundo abandonado pela razão, e utiliza ditados populares e provérbios, bem como outras miudezas de uma linguagem mais próxima do quotidiano para efeitos da narrativa (LOPES, 2010, p. 99). Por isso:

A opacidade da cidadania transformada em imagem das coisas que se podem comprar e vender, qual uma nova —caverna platônica que a impedisse de ver o eu e o outro em relações de solidariedade humana por fora das alienações coisificadas, é transportada nesta alegoria saramaguiana (LOPES, p. 111).

Há dois séculos, Immanuel Kant já havia dito que “a mão é a janela que dá para a mente”, o que nos leva a chegar ao entendimento de que a mão é um dos membros do corpo humano que produz movimentos controlados pelo cérebro e que esses movimentos, aliados ao tato e às diferentes maneiras de segurar com as mãos evoluíram fisicamente, junto à evolução de nossa espécie, e interferem na nossa maneira de pensar.

Na voz de Cipriano, o narrador, especifica o significado da relação das mãos do artesão com o objeto feito por ele, mediado pelo material – o barro. Isso nos leva a crer que as informações armazenadas sobre o ato de segurar um objeto ajudam o cérebro a conferir sentido a uma fotografia tridimensional desse mesmo objeto, pois, a curva da mão e a percepção nela do peso do objeto ajudam o cérebro a pensar em três dimensões (SENNETT, 2009, p. 170). E, além disso, as mãos, quando trabalham a terra, confundem-se com ela (SARAMAGO, 2009).

Assim, quando o artista se questiona sobre o que ele mesmo faz, quando acerta e quer repetir o que foi feito, quando ele erra e volta ao passado, procurando soluções, em vez de usar a ponta dos dedos como mero criado, o toque localizado faz o caminho inverso, da sensação para o procedimento, é quando o artista raciocina retroativamente, da consequência, para a causa (SENNETT, 2009, p. 178)

Para Vigotski (1999), todo o objeto cultural é elaborado a partir de uma técnica, e a técnica é construída socialmente, de forma a conceber que a arte é o social em nós:

A arte é o social em nós, e o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que suas raízes e essências sejam individuais. [...] O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções. [...] A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumentos da sociedade (VIGOTSKI, 1999, p.315).

Considerações finais

Que o artesanato nos revele aspectos artísticos humanos, sensíveis, identitários e autorais, condutores de reflexão e pertencimento como uma obra de arte, pode parecer à primeira vista uma idealista e estranha abordagem. Na quase vazia concepção do artesanato e do ofício do artesão como obra de arte e como um artista respectivamente, trouxe nos autores espalhados entorno do tema, considerações que asseguram a permanência da temática do projeto, constituindo-se, sobretudo, em fonte de pesquisa conceitual da arte e do artesanato e seu lugar de interlocução, integrando a memória cultural necessária e o caráter efêmero das peças artesanais, assim como de todas as formas de arte e seus protagonistas, ainda que permaneçam vivos em suas releituras, replicações e cópias.

Num segundo momento, por meio de um afastamento da ideia da arte como uma mercadoria que encerra em si sua funcionalidade, podemos observar intimamente a peça artesanal, plena de conceito e significado. Obras singulares dotadas de caráter afetivo com técnicas familiares transmitidas entre gerações, uma atividade tradicional, referencial de um território, de um povo. Confere-se desta forma atribuição de valor, ressignificando seu lugar conceitual e seu valor estético e econômico recontextualizado na sociedade, fortalecendo a construção da identidade cultural de uma sociedade no reconhecimento destes artistas para aqueles que levam uma “boniteza torta” como objeto de memória daquele lugar.

As análises semióticas do artesanato possibilitaram inferir que os artistas artesãos podem auferir mais legitimidade neste processo ao elegerem os signos que afixam a identidade cultural do seu território e para a escolha destes levarem em consideração em como os receptores percebem suas peças e suas motivações em adquiri-las.

Percebemos que as questões filosóficas da vida e da nossa forma de estar e participar do mundo são acompanhadas das premissas das principais questões da arte, sua concepção, sua forma de estar, de ser, de pertencer, de cumprir sua missão e finalidade estética, humana e efêmera por este mundo.

Se a arte imita a vida ou se a vida imita a arte, é uma questão a ser refletida, vivida, experimentada, interpretada. Talvez nunca cheguemos a respostas, mas o fato de nos tirar o sossego, do lugar comum, a inquietação, pode nos levar a novos entendimentos, observações, poéticas e questionamentos.

Não percebemos o real ao nosso redor, como perceberemos o que realmente tem valor artístico? O que lhes confere esse valor?

Essa pesquisa sugere e possibilita diversas formas de se pensar nesta problemática na vida e nas artes, especialmente no que tange linguagem artística do artesanato.

Não se tem a pretensão de encerrar nesta pesquisa a temática proposta, mas, de recriar um espaço de diálogo, onde de mãos dadas possamos apostar na riqueza dos processos artísticos presentes no artesanato, de forma reflexiva a reencontrar seu lugar no mundo das artes visuais e sua relevância em seus territórios, no desejo de um lugar que dê hipóteses para além dos nossos limites conceituais.

Referências

ADORNO, Theodor. W. *A Indústria Cultural* (A. Cohn, Trad.). In G. Cohn (Org.). Theodor W. Adorno [Coleção Grandes Cientistas Sociais]. (p. 92-99). São Paulo: Editora Ática, 1986 (Obra original publicada em 1963).

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. “A *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*”. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2015.

CUNHA, T. B.; VIEIRA, S. B. *Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúdes das labirinteadoras de Juarez Távora/Paraíba*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 29, n. 2, p. 258-275, 2009.

DIAS, Maria Esther. Barbosa. *As Areias Coloridas do Litoral Cearense Modeladas por Sábias Mãos. O público e o privado*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará*. n. 2, Jul./dez. 2003. p. 47-61.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 Curitiba: Editora Positivo, 2004, 2120 p.

FREITAG, Barbara. *O Centro Nacional de Referência Cultural – Uma metodologia*. Relatório Técnico 3 – Centro Nacional de Referência Cultural. Brasília, 1975.

GOETHE, Johann. Wolfgang. *Arte* (M. A. Werle, Trad.). In M. A. Werle. *Escritos sobre a arte: Johann Wolfgang Goethe* (pp. 87-89). São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

KELLER, P. F. *Trabalho artesanal e cooperado: realidades, mudanças e desafios*. *Revista de Pesquisas e Debates em Ciências Sociais. Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 14, n. 1, jan./jun. 2011, p. 29-40.

LOPES, João Marques. *Biografia José Saramago*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1997.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTINS, Saul. *Arte e Artesanato Folclóricos*. *Série de Cadernos de Folclore* n. ° 10. MEC/DAC/Funarte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro, 1976.
MEIRELES, Cecília. *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

PAZ, Octavio. *Ver e Usar: arte e artesanato. Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RUGIU, A. S. *Nostalgia do mestre artesão*. Trad. Maria de Lourdes Tombaschia Menon. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

RUSSI, A. *Cestaria, homem e natureza: a arte do trançado do Rio Juquiá-Guaçu*. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, v. 1, n.1, p. 53-61, 2004.

SANTOS, Thiago de Sousa. *Desenvolvimento local e artesanato: uma análise de dois municípios de Minas Gerais* / Thiago de Sousa Santos. — Lavras: UFLA, 2012. 128 p. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Lavras, 2011. Orientador: Cleber Carvalho de Castro.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VAINSENER, S. A. *Artesanato do Nordeste do Brasil*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife/2003.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Artigo recebido em 15/02/2023

Aceito para publicação em 02/05/2023